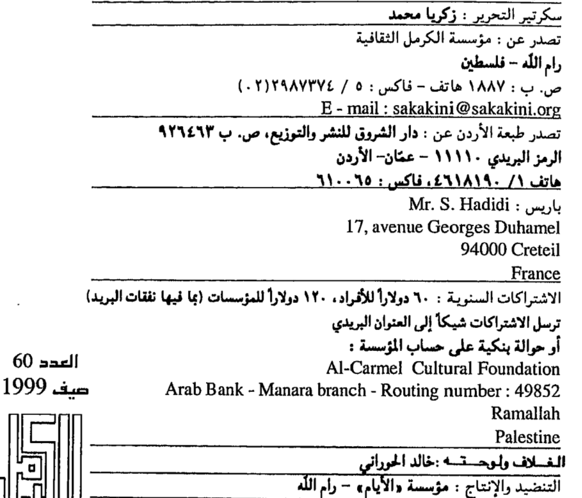


فصلية ثقافية

صيف 60 1999



رئيس التحرير : **محمود درويش**

سكرتير التحرير : **زكريا محمد**

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية

رام الله - فلسطين

ص. ب : ١٨٨٧ هاتف - فاكس : ٥ / ٢٩٨٧٣٧٤(٠٢)

E - mail : sakakini@sakakini.org

تصدر طبعة الأردن عن : **دار الشروق للنشر والتوزيع، ص. ب ٩٢٦٤٦٣**

الرمز البريدي ١١١١٠ - عمّان- الأردن

هاتف ١/ ٤٦١٨١٩٠، فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس : Mr. S. Hadidi

17, avenue Georges Duhamel

94000 Creteil

France

الاشتراكات السنوية : **٦٠ دولاراً للأفراد، ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)**

ترسل الاشتراكات شيكاً إلى العنوان البريدي

أو حوالة بنكية على حساب المؤسسة :

Al-Carmel Cultural Foundation

Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852

Ramallah

Palestine

الغلاف ولوحته :خالد الحوراني

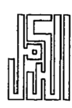
التنضيد والإنتاج : **مؤسسة «الأيام» - رام الله**

الطباعة: **المطبعة العربية الحديثة**

العدد 60

صيف 1999

فصلية ثقافية



إلى سميح القاسم:
في عيد ميلاده الستين

في كلام أحدنا عن الآخر سهولة المشترك الرائع، منذ نهضنا معاً من قاع النسيان إلى ذاكرة الجماعة، حتى اختلط الإسمان، اسمك واسمي، في عفوية الأخطاء الشائعة... كأن يُنْسَب الى أحدنا نصُّ الآخر، دون أن يحدث اضطراب في السياق، لا لشيء إلاّ لأن النبع واحد، ولأن صداقتنا كانت أقوى من الحب.

لذا، كنا في حاجة إلى البحث عن صعوبة المختلف. وإن كنا توأمَيْ طبيعة واحدة وتجربة واحدة، إلا أن طبيعة الشعر ذاتها لا تأبى التطابق بين شاعرين فحسب، بل تأبى التطابق أيضاً بين قصيدتين لشاعر واحد. وهكذا كان علينا أن نفترق، مجازاً، لكي نتكامل أكثر في تنوع المشهد الشعري البكر، المفتوح على مهامّ تُرْهِقُ اللغة بواجبات الدفاع عن كل شيء، كل شيء، من الحق في التكوين إلى الحق في الوجود، إلى حق الإبداع في الصراع مع أدواته، ولو اضطره الإيقاع إلى وضع القافية في عروة قميص!

كنّا صغيرين. كان من الضروري أن نكون صغيرين لنؤمن بقدرة الشعر على ما ليس فيه. وحين كنا نحسب أننا نلعب بنظام القصيدة، دون معلّمين، كنا نعبث أيضاً بمقدسات النظام السياسي القائمة على سفر تكوين مختلف، لا وجود لنا فيه، نحن الكائنات الهابطة إلى الأرض من خيال شرقي جامح. فنحن لم نكن فيه لا واقعاً ولا أسطورة، فمن أين للشعر إذاً أن يكون؟

في السجون، تعلّمنا أولى دروس النقد. أدركنا أن الشعر ليس بريئاً إلى هذا الحد، فهو إذ يُسمّي المكان يسمي الكائن. وهو، إذ يُسمي فلسطين باسمها الأسطوري والواقعي، يصبح جزءاً لا يتجزأ من مشروع حرية لا شفاء منها.

حين التفتّ الآن إلى الوراء، أرى الوراء أمامي، أرى كهولة تتقدم نحو الطفولة، أرى المجهول قابلاً لملامسة الحواس، أحسّه طازجاً يحرّضنا على الطيران في أفق مليء بالمغامرة. وأراك، يا سميح، أقربنا إلى صورة الشاعر الفارس، لغةً وهبوباً وشبق حياة. لقد شربت من خمرة الصعاليك ما يكفي لتدير لهم ظهرك، باحثاً عن نظام أمارتك الخاص، عن قصيدتك التي تؤسّس هوية البركان. ولا ترضى إلا بما ينقصها من غدٍ أجمل، لتواصل الإنشاد.

ليس سميح القاسم بسيطاً كما قد يزعم دفاعه الدائم عن البساطة. فيه من التركيب والتجريب ما جعله قادراً على استيعاب تجربة الشعر العربي كلها، من العمودي إلى النثري، من الرعوي إلى ما بعد الحداثة، من الأغنية القصيرة إلى النشيد الملحمي، دون أن يحبس تعدُّد خياراته الجمالية في شكل واحد، فليس من مهمة الشعر أن يقدّم الجواب الأخير عن قلق الشكل، ليس للشعر إلاّ.. أن يقترح. ومن هنا، نجد في ديوان سميح صورة الشعر العربي وخصوبة أسئلته عن تطوره الدائم.

لكنه، وهو المؤمن بفاعلية الشعر غير القابلة للمساءلة، لم يصغِ إلى إغواء حداثة تضع داخل الشاعر نقيضاً لخارجه. لم يقبل بوضع الذات نقيضاً للعالم. فعلى عتبة هذا التماس – اللقاء، يحقق الشعر الذي يجد فيه القارئ صورته وصوته، وطاقته على المشاركة في مدّ القصيدة بحياة أخرى.

وكم كنّا نتنافس. كم كان كل واحد منا يتعلم من تجربة الآخر، من موقع صوته المختلف، لتطوير قصيدته التي كان يصعب عليها عدم الإصغاء إلى أختها. كان ليلنا طويلاً، نتقاسمه كما نتقاسم الرغيف وفنجان القهوة والمعطف الشتوي. وكان قمرنا واحداً، يتدلّى كجرس إلهي، من صنوبر الكرمل. أما الشمس، فقد كنا نغرب معها ونشرق معها، لا استعارة، بل قصاصاً لنا على ما ارتكبنا من شعر حاول ألاّ يجعل حزيران أقسى الشهور!

وكُنّا، المُثقلين بمسؤولية معنوية في ذلك الشهر الممتد إلى الآن، نزداد حزناً من عجز الجرح عن كسر السكين، ومن عجز الإيقاع عن إسقاط طائرة. كان ليلنا طويلاً علينا وعلى صورتنا التي لم نجدها في المرآة. وكم كنا نتنافس على تقريب الصورة من الواقع، وعلى دفع الشعر إلى التعويض عن خسارة كبرى لم تسلَم منها غير الروح.

وكنتَ، يا سميح، أكثرنا فتوة. صدّقتَ أن في القصيدة ما ليس فيها. وصدّقتَ أن في وسع الشعر، ولو كان وحيداً، أن يحارب على جميع الجبهات، الداخلية منها والخارجية. لذا بقيتَ أكثرنا فتوة، فتىً في الستين، أو طفلاً في الستين. ولكن قل لي: متى غافلتَ نفسك وغافلتنا وبلغت الستين؟ وهل يكبر الشعراء الذين لا مهنة لهم إلا تجديد شباب اللغة، وفتوة الأمل، وصيانة الروح من الصدأ والملل؟

وقل لي أيضاً: على ماذا نتنافس الآن، وأنت تناديني إلى الستين عما قليل؟ وماذا تصنع الديكة، في مثل هذا العمر، غير أن تتذكر ريشها المنتوف!

وكل عام وأنت في خير

أي: كل عام وأنت في شعر

محمود درويش

الفهرست

الملف
آفاق المشهد في فلسطين

خيال المنفى:
بناء المكان الفلسطيني من خارجه

غلين باومن

عنوان هذه الورقة* غريب على نحو ما، فما أود تناوله في البداية هو تصوير يهودية في طور التكوين لأرض ستعرف لاحقا باسم فلسطين، ثم السياق الصهيوني لتشييد صورة تلك الأرض بمصطلحات قومية. لذلك، أستخدم تعبير فلسطين، هنا، لوصف منطقة أسماها الرومان Palestina - أحد التعبيرات بين سلسلة من الأسماء التي أطلقت عليها في الماضي، ويبدو بأنها ستعرف المزيد منها في المستقبل.

وما سأعالجه، هنا، هو المشهد الفلسطيني باعتباره مادة خام، طينة أولى، تستخدم كقماشة ينقش عليها أشخاص أو أقوام صوراً لمكان يتخيّلونه موضعاً لعيشهم. فالتركيز الأساسي في الورقة ينصب على آليات تشييد المكان من خارجه، أي يتصل بموضوع بناء الهويّة في المنفى إلى حد بعيد.

تنطوي فكرة تصوير مكان ما من خارجه على مشروع لنقل صوره المتخيّلة إلى منطقة وجوده وغرسها هناك - أي فرضها على الأقوام المقيمة فعلاً على تلك الأرض. بهذا المعنى، أريد معالجة الملابسات التي ينطوي عليها استخدام صور لأرض ما، دون اعتبار أو دراية كافية بخصوصياتها، كنماذج يحتذى بها في أعمال وأشكال تنظيمية يجري تطبيقها على تلك المنطقة وأقوامها. وما يعنيني هو إثارة إشكالية التساؤل حول صلاحية فكرتنا عن تشييد المكان في المكان - العلاقة المألوفة بين الأرض والهويّة كما نراها لدى إميل دوركهايم ومارسيل ماوس، مثلا، في التصنيف البدائي -

* الملف قدّم كأوراق في مؤتمر «آفاق المشهد في فلسطين» الذي انعقد في جامعة بيرزيت مؤخراً.

كتمثيل صائب للطريقة التي نصبغ بها أحد الأمكنة بهويّة ما.

وأود الإشارة إلى حاجتنا لإعادة النظر في تعريفات هويّة الأمكنة، مع رفض مفهوم أن المكان يعثر على هويّته من مجرد وجوده، كفكرة واقعية ساذجة، والتفكير خلافاً لذلك بأن تشييد الأمكنة من مواقع النفي ربما يشكل معايير مناسبة لفهم تكوّن سائر المفاهيم المتمفصلة حول الفضاء الاجتماعي.

وأستند في هذا الاقتراح على فرضية أن إضفاء هويّة على شيء أو شخص ما مسألة تكوينية لا تنقل مجرد سمة قائمة بالفعل، بل تفترض سمة ما لذلك الشيء أو الشخص أيضاً. فالإنسان يبني الكينونة من خلال التمثيل، وهذا البناء يفترض وظيفة استعمالية للكيان المبني أو علاقة يمكن تأسيسها معه.

وإذا كانت هذه الطريقة المفترضة في التمثيل صحيحة - أرجو أن تبرهن الأمثلة اللاحقة عليها - فثمة دائماً فجوة أو فراغ بين الكيان وتمثيلاته. أسمّي الفجوة في هذه الورقة "انفصال المنفى" لتعيين العنف الذي يستنفر التمثيلات وينحدر منها.

أضع المنفى في المقدمة، هنا، كشرط مسبق للهويّة، وأشير إلى أن هذه الزائدة التي تلحق بالهويّة - ذلك العمل الخارجي الشاذ، الذهاب إلى المنفى، تشييد صورة للمكان، ثم العودة وفرضها عليه - يدل على أن تمثيلات المكان ذات صلة متقطعة على أقل تقدير مع المناطق التي تزعم تصويرها.

فلنعالج في بداية الأمر الحياة المعاشة في مكان معيّن. يمكن الجدال بأن الحياة اليومية المعاشة في منطقة ما تختلف، إلى حد كبير، عن تلك التي يجري تصويرها في خطاب عن الهويّة. فالإنسان يقوم بعدد من النشاطات، يعرف أنواع المجالات المدرجة في نطاق صلات القربى، ومختلف أشكال إعادة إنتاجها، كما يعرف زراعة واستهلاك الأشياء التي يعيش عليها، والتنقل بين فضاءات تلك الأنشطة في سياق التواصل الاجتماعي.

فكافة عناصر هذا الوجود الاجتماعي المتشعب تتعايش وتشكل البيئة التي ينشط فيها الإنسان ويتحرك من خلالها. ونادراً ما يجري تثبيت بيئة كهذه - دون محفّزات إضافية - في تمفصلات الهويّة. وعندما يجادل دوركهايم وماوس في التصنيف البدائي على اعتبار أن مفاهيم الفضاء هي في حد ذاتها اسقاطات للأنشطة الاجتماعية، وعلاقات القربى، والتمركزات الديمغرافية وما شابه، يؤكدان أن التصنيف البدائي ينجم عن الممارسة في المكان، عن ذلك الحقل المشتت المنخرط في بنى تنظيمية، وعن منظور يطلق عليه بورديو، الذي ينسج على منوال ماوس، الفضاء الاجتماعي.

لكن ما أجادل بشأنه، في هذا السياق، أن منظومات التصنيف والممارسة الناجمة عن الفضاء الاجتماعي لا تمثل هي والهويّات شيئاً واحداً. فعندما يطلق الإنسان على شيء ما تسمية هويّة يمارس في الوقت نفسه الفيتشية [عبادة الأشياء] ليلتقط عناصر من ذلك المدى الأوسع للاجتماع البشري، والمدى العام للأعمال التي ينخرط فيها الناس، ومن ذلك الإحساس المبعثر لكل ما يفعله المرء في مجرى حياته اليومية.

ففي عمله لمفصلة هويّة ما يستل الإنسان من النسيج الكثيف لعناصر متشابكة بعض الأشكال

والرموز والأنشطة والكينونات كوسائط لقول : هذا ما نحن، هذه أجزاء من كنايات تمثل الكل . لذلك، ينبغي علينا لإدراك الهويّة فهم عمليات اختزال وتجريد من هذا القبيل.

وجود حالة عداء أو خصومة مسألة جوهرية في عبادة الأشياء التي تبطن الهويّة، إذ يميل الإنسان لقول من هو وما هو في لحظة يشعر فيها بالتهديد . أبدأ في تسمية نفسي كذا وكذا كشخص، وكذا وكذا كممثل لجماعة متخيّلة في لحظة يبدو فيها أن شيئاً يهدد بعدم السماح للكائن الذي أنطق باسمه بتحقيق معناه . إن تعبيرات الهويّة تدخل حيّز الاستعمال بشكل محدد في لحظة - لهذا السبب أو ذاك - يشعر الإنسان بتعبيرها عن كينونة وكيان ينبغي عليه الدفاع عنهما.

فلنقتبس من لاكلو وموف، على سبيل المثال في " السيطرة والاستراتيجية الاشتراكية : نحو سياسة ديمقراطية جديدة " - كتاب رائع خلف قناع عنوان غير جذّاب - حيث يشير المؤلفان إلى أن الفلاح الذي يكدح في الأرض لن يعرّف نفسه - أو نفسها - في السياق العادي للأشياء كفلاّح، بل يصبح فلاّحا - أي يبدأ في مفصلة الهويّة كفلاّح - بشكل محدد في لحظة قدوم مالك الأرض قائلا: أريد بيع الأرض فاخرج منها.

تبرز مع تهديد التجريد من الأرض إلى واجهة الوعي جوانب معيّنة من الحياة اليومية المتصلة صراحة بالاعتماد على الأرض، وتتشكل أرضية لتكوين هويّة مسيسة جديدة، الهويّة الفلاّحية، من تداعيات علاقة محددة بالأرض تقوم على نمط الإنتاج السائد . تصبح في هذا الحين هويّة، تصبح شيئاً سياسياً وتتمفصل لتصبح شيئاً يستحق الكفاح من أجله . فالفلاح المهدد بفقدان الأرض التي تتيح له أن يكون فلاّحا ، يرفع العلاقة بين الأرض والذات إلى مرتبة الهويّة.

هذه النقلة التي يكشفها لاكلو وموف مثيرة للاهتمام في امتلاء ما تنطوي عليه من دلالة فلسفية .فعندما تُصاغ هويّة ما في البداية فإن جانباً أساسياً في تلك الصياغة يعني الاقتراب الوشيك مما ينفيها . فالذي يتحدث عنه الإنسان بيقينية كهويّة - جوهرها الحقيقي، الشيء الواقعي، وما يُمفصل كهويّة - يمثل في الأساس نفياً لنفي آخر مُهدد.

أنا ما سأكون لو تخلصت مما يهدد كينونتي . وبصورة أدق فإن صلابة الشخصية التي يقحمها الإنسان في مشروع لاستعادة وتعزيز ودعم تلك الذات مُصاغة بطريقة توحي باستحالة تحقيقها . ففي النواة الداخلية للهويّة حالة عداء لشيء ما يسبب وجودها بما يمثله من خطر عليها وعلى إمكانية ظهورها.

لذلك، أتخيّل بطريقة واعية، طبعاً، ذاتي الكاملة باعتبارها الشيء الذي سيزدهر عندما يختفي ذلك الخصم، لكن تلك الذات الكاملة، بمعنى ما ، لا تعني شيئاً دون ذلك الخصم، فهو جزء أساسي فيها ، بل شرطها المسبق.

سأحاول تمثيل هذا الأمر بمعالجة مسألة مستمدة من بحث ليزا مالكي عن لاجئي قبائل الهوتو في تنزانيا . قامت مالكي بدراستها في مكانين مختلفين يضمان جماعتين متميزتين من الهوتو الفارين من عنف الإبادة الجماعية على يد قبائل التوتسي في بوروندي بين عامي ١٩٧٢ و١٩٧٩ . تقطن

إحدى المجموعتين في كيغوما، وهي منطقة حضرية عمل اللاجئون فيها على دمج أنفسهم في المجالات الاقتصادية والاجتماعية للبلد المضيف، للحيلولة دون ترحيلهم إلى بوروندي. بينما تقيم المجموعة الثانية في ميشامو، وذلك مخيّم ضخم ومعزول للاجئين جرى فيه تجميع الفارين من عنف التوتسي من مختلف مناطق بوروندي.

صاغ اللاجئون في المخيم مفاهيم بالغة القوة، شديدة النقاء والجوهرانية لهويّة الهوتو. مفصلوا هويّة جماعية عميقة لا تدع مجالا للفروقات الفردية أو الاختلاف. أما الهويّات في المدن فكانت خلافا لذلك شديدة الفردانية. ففي المدن سعى اللاجئون الهوتو للزواج من تنزانيات للحصول على حق المواطنة، وبالتالي كان همهم الأساسي ربط أنفسهم بكافة مجالات الحياة اليومية الحضرية في تنزانيا .لم يكن لديهم اهتمام بتأكيد هويّة الهوتو، ففي تأكيد كهذا ما يعرقل الاندماج. بينما جرى في المخيمات تطوير حس أسطوري عميق بمن هم الهوتو أسفر عن نفسه في جدول أعمال أيديولوجية وطقوسية للبقاء في حالة اتحاد ونقاء انتظاراً ليوم العودة وتخليص الوطن. وقد حصّن هوتو المخيم تعريفاتهم لأنفسهم بالعزلة وكراهية لاجئي المدن الذين وصموهم بالتخلي عن الشعب مقابل إنقاذ جلودهم. (وربما كان الوصف صحيحا لأن تعبير الشعب لم يحمل المعنى نفسه لدى هوتو المدن).

في إحدى مراحل تمثيلها لاستراتيجيات الاستقطاب في هويّة الهوتو تعرضت مالكي لظاهرة فائقة الأهمية في روايات الهوتو. ففي البداية يتم تصوير التوتسي في التواريخ شبه الأسطورية للهوتو باعتبارهم هدامين مرعبين، فهم كفئة متجانسة خلقوا العنف والفساد والدنس. لذلك يراهم الهوتو كمصدر لشر يكاد يكون بلا حدود، وكمصدر لتدمير الشيء الطبيعي كما تشكّل في الذاكرة الجمعية للاجئين خلال خمسة عشر عاماً في المنفى.

ليس في تشكيل الهوتو للتوتسي على صورة خصوم مرعبين ما يثير الدهشة (إذ يمكن رؤية الأسطورة بهذا المعنى كمجرد انعكاس للتاريخ) لكن مالكي تصل بعد صفحات قليلة للقول بأن أساطير الهوتو عن نشأة الكون، تكشف عن وجود التوتسي كشخصيات ميثولوجية أصلية وأصيلة انحدر منها الهوتو عن طريق النفي. «ففي التاريخ – الأسطورة، صوّر التوتسي في كثير من المجالات التاريخية الأسطورية (مثل ترسيم وتشفير خرائط الجسد) كمصدر أول، بينما صُوِّر الهوتو كنقيض لهم، أي كتمثيل لكل ما لم يكنه التوتسي» .وبعبارة أخرى، جاء الهوتو إلى الوجود بالضبط كترياق [لعيوب التوتسي] كشيء بعدهم، مختلف عنهم، وأفضل منهم. جاءوا كشيء سيحل، في الأسطورة ومع مرور الوقت، محلهم. يوجد في منطقة شديدة العمق داخل هويّة الهوتو، ويبدو بأنه كان موجوداً فيها قبل استنهاضها من حالة اللاوعي، شخص التوتسي كمهدد للهوتو وكمحفز لوجوده في آن.

أود التأكيد، هنا، بأن الهويّة هي الشيء الذي يتأسس على إحساس بعدم السماح له بالوجود. وأزعم أنها تصاغ بعد، وكردة فعل، لشعور بخطر الإبادة. فلا يعني الأمر أنني أملك هويّة ما يأتي شيء معيّن ليهددها، بل أن شيئاً يحدث كمصدر تهديد، ليدفعني إلى تشكيل نفسي بطريقة دفاعية ككيان (أو كجزء من كيان جماعي) منظم لمكافحة الخطر. إن حالة العداء، بمعنى ما، هي بالضبط ما

يجمع عناصر مشتتة في ذات الفرد أو الجماعة لتشكيل وحدة سياسية يتمثل القاسم المشترك بين عناصرها في ضرورة الدفاع عن نفسها أمام حالة العداء (كتبت عن هذا الأمر في دراستي عن الانتفاضة) « باومن ١٩٩٣ » . الهويّة تعبئة من أجل الكفاح تتعيّن في طريقة ترتيب ما تتوقع الكفاح ضده، وغالباً ما تبدد التعبئة نتوء الاختلافات القادرة - في سياق الحياة اليومية - على تحجيم التفاعل والتعاون.

وقد عالجت في مناسبة أخرى الأشكال التي تستنبطها الجماعات المعبأة للكفاح رداً على حالة عداء تعيشها . وما أثار اهتمامي، بصورة خاصة، في الدراسة سالفة الذكر عن الانتفاضة، ودراسة قمت بها في الوقت نفسه عن هويّة الدياسبورا الفلسطينية، كان التنظيم السياسي، والاجتماعي والمفهومي للفلسطينيين في مناطق مختلفة من المنفى.

ففي دراستي "وطن من الكلمات» (باومن ١٩٩٤) تفحصت خطابات الهويّة لدى الفلسطينيين في مخيمات اللاجئين في لبنان، ولدى انتلجنسيا الدياسبورا الفلسطينية في مدن الغرب، وكذلك لدى الناس في الداخل، لتقييم الطرق المختلفة التي شكّلت بها ثلاث جماعات مختلفة من الفلسطينيين هويّتها بطرق مختلفة في ثلاثة أوساط شديدة الاختلاف عن بعضها.

في الحالات الثلاث كان يجري تصوّر العودة إلى فلسطين كلحظة يمكن خلالها تحقيق هويّات أعاقتها أشكال متنوّعة من القمع والاضطهاد، لكنني كنت مدركاً للمشاكل المرجح ظهورها عندما يجتمع الفلسطينيون المشتتون، بكل تجاربهم التكوينية المختلفة، الموحّدة ظاهرياً تحت راية الوطنية الفلسطينية، ولكن شديدة الاختلاف من حيث الجوهر، في مكان واحد يُسمى فلسطين.

فالفروقات في الطريقة التي تعلموا بواسطتها مفهمة أنفسهم كفلسطينيين، ستجعل من الصعب عليهم، كما أكدت في تلك الدراسة، دمج الهويّات المتنوّعة ومختلف أنواع المخاوف التي حرّضت عليها، في جماعة وطنية واحدة بكل تضافر عناصرها الكامنة ، في الأرض نفسها.

سأنظر في هذه الورقة إلى الكيفية التي تتصوّر بواسطتها جماعات تعاني من حالة عداء في المنفى، الأماكن التي ستزول منها الخصومة المدعاة، ويمكن فيها لكمال الهويّة أن يتحقق . ويبدو في حالات من نوع المنفى أن تخيّل المكان، الذي سيرجع إليه الإنسان بعد انتهاء الكفاح، مسألة فائقة الأهمية . تعتمد هذه المقالة على أبحاث قمت بها مؤخرا وهي تعنى بصور المنفى والصور التي تشكّل المنفى.

أما الحالات التي أريد الحديث عنها فهي كالتالي:

الأولى، العودة من المنفى البابلي لشعب سيسمى لاحقاً باليهود نتيجة لذلك المنفى . وأجادل بأن تلك اللحظة في تكوين اليهودية كانت شديدة التورّط في المنفى، وبأن عودة شريحة صغيرة من الشعب المنفي إلى [مملكة] يهوذا، والى ما عرف آنذاك، بحكم وضعها الخاص، بمنطقة السامرة، عزز مفهوماً لدى شعب كان جديداً في تلك المنطقة.

مفهوم المنفى، الذي أجادل بأنه كان لحظة تكوينية في بناء مفهوم بعينه لشعب إسرائيل (مفهوم

جرى إبرازه في العهد القديم) ومهد الأرض في الوقت نفسه لتجريد شريحة أخرى من السكان الأصليين . كنت أنوي الكتابة عن الحملات الصليبية والحجاج، لكنني سأضيّق نطاق هذا الموضوع انتظاراً لنشر أبحاث تستقصي السمات الخاصة جداً لتلك الدياسبورا التي كانت بلا شتات، لاحقاً.

الحالة الثانية التي أريد تناولها هي حالة ثيودور هرتسل، المؤسس الأول لما ثبت لاحقاً بأنه أكثر مفاهيم الصهيونية نجاحاً إن لم يكن أكثرها هيمنة . كانت هناك صهيونيات أخرى، لكن الشكل الهرتسلي أصبح شديد التأثير في تشكيل دولة إسرائيل . أريد الجدال حول الطريقة التي تشكلت بها هويّة - تلك التي أسقطها على اليهود الذين أمل أن تأخذ بواسطتهم شكلاً في دولة يهودية - على غرار ڤيينا القرن التاسع عشر . وكذلك الطريقة الّتي خلقت بها، الهويّة التي تحولت إلى اتجاه سائد في الصهيونية الدولانية، مشاكل حادة عندما فُرضت على السفارديم ويهود المشرق الذين جاءوا إلى إسرائيل من العالم العربي.

من المثير للاهتمام حقاً النظر في الأعمال المنشورة حول التاريخ التوراتي المبكر، فقد بددت الأبحاث في السنوات العشر الماضية أو ما يقاربها، الطرق التقليدية للتفكير بالتوراة كمصدر للتاريخ. أحد السجالات وثيقة الصلة هي فرضية نيلز ليمخي في كتابه عن الكنعانيين وأرضهم (ليمخي ١٩٩١) الذي لا يدعي بأن معظم التوراة كتبت بعد المنفى البابلي وحسب، بل يؤكد أيضاً أن تلك الكتابة قد أعادت صياغة واختراع كل التاريخ الإسرائيلي السابق بما فيه الخروج وغزو كنعان ووجود الكنعانيين ، وذلك كي تعكس وتؤكد تجارب العائدين من المنفى البابلي.

يؤكد ليمخي أن الكنعانيين لم يكونوا السكان الأصليين الذين واجههم الإسرائيليون بعد هربهم من مصر وقدومهم من الصحراء، بل هم إسقاطات متأخرة على الناس الذين وجدهم اليهود العائدون من المنفى البابلي يعيشون في الأرض . بكلمات أخرى كانوا أبناء منطقة يهوذا الذين لم ينفوا في القرن السادس (سنبيّن معنى علامات التنصيص حول اليهود ومفهوم الاختراع بأثر رجعي في ما يلي).

لا تتماشى أطروحة ليمخي مع الناس الذين يريدون أخذ الحولية التوراتية كوثيقة رسمية، لأنها تدعو إلى إعادة التفكير في كل المصنفات المستخدمة ليس من جانب المعنيين بدراسة التوراة وحسب، ولكن من جانب القوميين الذين يريدون إعادة صياغة هويّات الشرق الأوسط المعاصر بتعبيرات الحالة البدئية الأولى، أيضا.

إن إعادة التفكير المعاصرة حول ظهور اليهودية تفترض أن كل الديانات الشرق أوسطية حتى فترة العودة من المنفى البابلي - أي حتى القرن السادس قبل الميلاد - كانت متعددة الآلهة على نحو أو آخر .ففي المنطقة التي ستصبح فلسطين عبد الناس بعل وآلهة إقليمية محلية وآلهة أخرى كانت آلهة فرعية، تعنى بالمطر والخصب والعواصف وما شابه.

وفي لحظات - إذا جاز استخدام التعبير مرة أخرى - كانت الخصومات تتركز حول آلهة قوميين كانوا، أيضاً، آلهة حرب . وقد كان يهوه، الذي ارتقى إلى إله توحيدي لليهودية والديانات التي تلتها، إله حرب، واحتل مكان الصدارة، تحديداً، عندما اضطرت الخصائص الجمعية للتضافر في

الكفاح ضد خصائص جمعية أخرى كانت معادية، أو موضوعاً لعدوان الناس القاطنين في المنطقة التي يحميها يهوه.

عرف الناس في فترة ما قبل النفي البابلي العديد من الغزوات والحراك في المنطقة التي أصبحت تعرف باسم " يهوذا وإسرائيل " مما جلب إلى وعيهم عدداً آخر من الآلهة التي تخدم عابديها على التوالي بطرق مختلفة.

كان سكان يهودا وإسرائيل يتبنون، أحياناً، بعض أو كل تلك الآلهة في تراتبية الآلهة لديهم، إما بسبب أن الغزو أثبت أن تلك الآلهة أكثر قوّة من آلهتهم المحليين، أو لأن الدليل أظهر أن عبادة تلك الآلهة تعود بالخير على عابديها . وتبني آلهة أخرى - توفيقية دينية - يحدث على الأرجح عندما يعترف شعب بقوة أو نفوذ شعوب تلك الآلهة.

وقد انخرط سكان " إسرائيل ويهوذا " في القرن الثامن قبل الميلاد، في عدد من الأنشطة التوفيقية، جزئياً بسبب تاريخ من الغزو، وجزئياً بسبب تفاعلهم مع جماعات أخرى عبر التجارة. ورغم ذلك أصبحت التوفيقية في تلك الأثناء مسألة إشكالية صريحة في نظر جماعة معيّنة من الكهنة، الذين شرعوا في الدعوة إلى الوحدانية شبه الكاملة ليهوه.

رأت تلك الجماعة في وجود الفينيقيين والآخرين مصدر تهديد للاقتصاديات التي تعيش عليها، لذلك دعت إلى معارضة عبادة آلهة الغرباء. ومهما كانت الأسباب الاجتماعية الكامنة خلف ظهور حركة ما سيعرف بيهوه وحده (وأود الإشارة إلى أن تلك الحركة تشترك في الكثير من السمات مع حركات سنسميها لاحقاً قومية) فإن مطلبها كان سيادة عبادة يهوه.

كانت عبادة آلهة وآلهة فرعية أخرى محلية مسموحة، لكن الكهنة طلبوا من الإسرائيليين عبادة إلههم القومي والابتعاد عن آلهة الشعوب الأخرى . هنا رُفع يهوه من إله فرعي يحضر في الحروب إلى إله يرمز بطريقة فيتشية لظهور هويّة قومية، وارتقى بواسطة جماعة كهنوتية معنية بمركزة العبادة حول الأماكن المقدسة الخاضعة لسيطرتها.

في القرن الثامن جاء الغزو الآشوري، وكما جرت العادة في تلك الأيام، تم ترحيل الفئات الاجتماعية المهيمنة من المنطقة . نُزعت القيادة السياسية والكهنوتية السائدة (الكهنة التوفيقيون) ودفعت إلى المنفى، تاركة خلفها الفلاّحين الذين واصلوا الكدح في الأرض وتقديم محصولها للحاكمين الجدد.

كانت حركة يهوه وحده في ذلك الوقت هامشية، ولم تكن لكهنتها علاقة بالأوساط السائدة في المجتمع، لذلك عندما أرسلت تلك الأوساط إلى المنفى بقي كهنة يهوه وحدهم . وهربت جماعة كبيرة منهم جنوباً إلى يهوذا حيث تزايد نفوذهم . في القرن السادس قبل الميلاد تعرضت يهوذا لثلاث غزوات متتالية، تم في سياقها (بين ٥٩٠ و٥٨٢ قبل الميلاد) ترحيل نخبة المجتمع ، بما فيهم أنصار يهوه وحده، هذه المرّة إلى بابل.

لم يكن المنفى البابلي شاقاً على نحو خاص . استقر أبناء يهوذا في مناطق زراعية قريبة من المدن

الرئيسية حيث سمح لهم بإعادة تشكيل أنفسهم كجماعات متماسكة (إحدى المستوطنات الرئيسية للمنفيين من يهوذا كانت تدعى تل أبيب) . وخلال ثلاثة أجيال في المنفى اختلط العديد من المنفيين بالمجتمع البابلي، واتخذوا أسماء بابلية، ودمجوا أنفسهم كتجار وحرفيين في الشبكات الاجتماعية للجماعات المحيطة بهم.

والأكثر بروزاً كان حقيقة أن العديد من المنفيين شرعوا في عبادة آلهة آشورية اعترافاً منهم بأن تلك الآلهة أثبتت قوتها أكثر من الإله الذي دافعوا عنه . وقد رأت الجماعات المنخرطة تحت قيادة كهنة يهوه وحده (على غرار هوتو المخيمات في تنزانيا) الاندماج والتوفيقية ليس كموت اجتماعي وحسب، بل كقتل لإلههم الذي سيزول دون جماعة ذات هويّة محددة يعيش ليحميها (ومعها الحاجة إلى وجود كهنة له) وبالتالي، صمموا بصورة حصرية ومطلقة على الوفاء بالتزامهم تجاه يهوه الذي وثقوا بأنه سيعيدهم إلى الأرض التي طردوا منها.

لذلك رفعوا شعار نقاء الدم كوسيلة للحفاظ على حدود الجماعة القومية، فمنعوا الزواج المختلط مع المجتمعات المحيطة بهم . كما ابتكروا مجموعة من الطقوس الحصرية التي تعزلهم عن جيرانهم، لا تشمل ذلك الشكل الخاص من العبادة في الهيكل وحسب، بل ابتكار تقويم خاص يمكنهم طقوسياً من العيش في سياق زمني مختلف عن الجماعات التي يشاركونها المكان أيضاً . استهدفت كل تلك الوسائل المميزة ترسيم وإبقاء الاختلاف، لكنها لم تحل بينهم وممارسة التجارة مع البابليين، وبالتالي الحفاظ على سبل العيش بينهم.

سمح قورش الذي غزا الآشوريين في عام ٥٣٠ قبل الميلاد للراغبين من المنفيين بالعودة إلى يهوذا، لكن العائدين كانوا جماعة قليلة العدد لأن الكثير من نسل المنفيين رفضوا العودة . وقد عادوا بفعل آمال عريضة ، تسرد التوراة القصص التي تتنبأ بالطريقة التي سيقود بها يهوه العائدين إلى أرض جميلة تفيض بالحليب والعسل، وكيف ستنبسط الجبال لتمهد الأرض في طريق عودتهم، كما تقول بأن العائدين عند وصولهم إلى يهوذا سيجدون الأرض خالية وسيبنون المدن ويقيمون المعابد ليهوه وحده ويعيشون في وفرة وسلام.

لكن الأمر لم يكن على هذا النحو . فالأرض التي استقبلتهم لم تكن خالية بل كانت مأهولة بمجتمع كامل ممن بقوا في المكان بعد طرد نخبه الاجتماعية، وتولوا زمام الأمور فطوّروا الأرض وأملاك المطرودين . يعرض هـ.م . بارستاد في كتابه الأخير " أسطورة الأرض الخالية " (بارستاد ١٩٩٦) شواهد أركيولوجية ونصيّة لإثبات أن يهوذا خلال فترة النفي البابلي عرفت مجتمعاً محلياً كامل الفعالية، يواصل الحفاظ على تطوير التقاليد التي اشترك بها أسلافه مع أسلاف العائدين.

كان ذلك المجتمع، على غرار مجتمع ثمانينات القرن السادس قبل الميلاد، توفيقياً من ناحية دينية، وربما كان أكثر توفيقية بفعل اعتناق الباقين من أبناء يهوذا، غير المقيدين بكهنة يهوه وحده، لعبادة بعض إن لم نقل كل آلهة غزاتهم.

شعر العائدون، الذين طوّروا مفهوماً شديد النقاء لعبادة يهوه وحده خلال فترة المنفى، بقلق بالغ بعد

لقائهم مع التوفيقيين الآخرين الذين كانوا في الوقت نفسه أكثر تمثيلاً ليهوذا منهم . وسرعان ما اندلعت عداوة صريحة بين الجماعتين. كان نسل الباقين من يهوذا قليل الحماسة تجاه التخلي عن أرضه وقبول حكم جماعة كانت بعد ثلاثة أجيال غريبة بالفعل، غريبة بكثير من الذرائع . بينما رد العائدون بذعر على وجود توفيقيين في أرضهم يزعمون ملكيتها . وقد نشأت خلال المراحل الأربع للعودة(التي امتدت على ما يزيد عن مائة وعشرين عاماً) خصومة ثقافية ودينية، وكذلك صراعات على الملكية بين المجموعتين.

يسجل سفران من أسفار التوراة هما عزرا ونحميا مجابهة طويلة بين الجانبين، حيث بلغت العداوة التي شعر بها العائدون تجاه المقيمين من العمق درجة ما تتاخم الحرب المعلنة . فلم يكن سكّان يهوذا من المقيمين، في نظر الإخباريين المؤيدين لحزب يهوه وحده، أقارب بل كانوا غرباء، يعرّضون العائدين لغواية الارتداد وخطر التوفيقية الدينية . لذلك، يقول يهوه لأحد أنبيائه في سفر عزرا:

"إن الأرض التي تدخلون لتمتلكوها هي أرض متنجسة بنجاسة شعوب الأراضي، برجاساتهم التي ملأوها بها من جهة إلى جهة بنجاساتهم، والآن فلا تعطوا بناتكم لبنيهم ولا تأخذوا بناتهم لبنيكم ولا تطلبوا سلامتهم وخيرهم إلى الأبد، لتتشددوا وتأكلوا خير الأرض وتورثوا بنيكم إياها إلى الأبد " عزرا (٩-١١-١٣).

وقد طلب كهنة المقيمين في عام ٥٢٠ قبل الميلاد من العائدين أن يقبلوا مشاركتهم في بناء هيكل ليهوه، الإله الذي يعبدونه على غرار العائدين، لكن القصة التوراتية التي تروي الحادثة لا تقصي أبناء يهوذا المقيمين - الذين طلبوا التعاون - كخصوم وحسب، لكنها تحوّلهم إلى غرباء أيضا. تحوّلهم إلى شعب من نسل الشعوب التي سكنت الأرض بعد نفي أهالي يهوذا.

"ولما سمع أعداء يهوذا وبنيامين أن بني السبي يبنون هيكلاً للرب إله إسرائيل تقدموا إلى زربابل ورؤوس الآباء وقالوا لهم : نبني معكم لأننا نظيركم نطلب إلهكم وله قد ذبحنا في أيام أسرحدون ملك آشور الذي أصعدنا إلى هنا . فقال لهم زربابل ويشوع وبقية رؤوس آباء إسرائيل ليس لكم ولنا أن نبني بيتاً لإلهنا، ولكننا نحن وحدنا نبني للرب إله إسرائيل. (عزرا ٤-١-٣).

صاغ المنفيون العائدون مرّة أخرى في الأرض التي عادوا إليها الوضع العدائي نفسه الذي عاشوه في بابل، وبالتعبيرات التي صاغوا بها من قبل هوياتهم اليهويّة الخالصة، فأضفوا على المقيمين في يهوذا هويّات التوفيقيين الدينيين الذين أحاطوا بهم في المنفى البابلي، ونظروا إليهم كمصدر لخطر يتهددهم بالتصفية الروحية . كما أعادوا تشييد المنظومات الدفاعية التي حموا بها هويّتهم اليهوذية في تل أبيب وبقية مستوطنات المنفى . فقد وضعوا معيار الطهارة الطقوسية (تخص العبادة في المعبد ومجالات أخرى من الطقوس الشخصية والعامة) لإقصاء المقيمين - بعد مائة وعشرين عاماً على موجة العودة الأولى - وتطهير جسم الجماعة - الذي انتفخ بفعل علاقات القربى - على أسس عرقية . فقام عزرا، بناء على تعليمات الوحي النبوي، بتطهير الدم، حيث أُرغم العائدون الذين تزوجوا من أبناء يهوذا المقيمين، تحت طائلة الحرمان الديني والتجريد من الأملاك، على إخراج " كل

النساء والذين ولدوا منهن.""

وقد كان هذا الفصل القسري بين جماعتي يهوذا أصل مفهوم الكنعانيين، الذي دوّن لاحقاً في أسفار التوراة، واعتبرهم مصدر شر حاول عرقلة البناء الأصلي لشعب إسرائيل . يكتب ليخمي : »شمل الكنعانيون ذلك الجزء من السكّان الفلسطينيين الذين لم يعتنقوا يهودية المنفيين، لأنهم لم يشاركوهم تجربة المنفى والعيش في أرض غريبة كانت قدر المطرودين من يهوذا إلى بابل في عام ٥٨٧ قبل الميلاد . فلم يعتبروا السكان الفلسطينيين يهوداً لأنهم كانوا غير مستعدين للاعتراف بالبدع الدينية لجماعة المنفيين، وقبول يهوه كإله وحيد يستحق العبادة . لذلك كان الفرق الحقيقي بين الكنعانيين والإسرائيليين فرقاً دينياً، ولم يكن فرقاً بين شعبين مختلفين» (ليخمي ١٩٩١).

ويؤكد ليخمي أن تطهير الأماكن المرتفعة من نجاسات الكنعانيين، كما ترويها التوراة بتفاصيل واحتفاء، كان إسقاطاً على التاريخ الأسطوري لسياسة التطهير الثقافي والنبذ العرقي التي مارسها نسل العائدين من المنفى البابلي ضد الباقين في الأرض . ومن المرجح أن العنف الذي يأمر يهوه أتباعه مراراً بممارسته ضد الكنعانيين، على امتداد الأسفار الخمسة الأولى في العهد القديم، كان تعبيراً عن أمنية أيديولوجية، أكثر منه صدى لسياسة جرت بحذافيرها بعد النفي البابلي ضد أبناء يهوذا الآخرين.

لكن الغضب الذي أظهره المنفيون العائدون تجاه الباقين في المكان يدل على مدى ما يسم صياغات الهويّة في المنفى من بغض للحياة في العوالم التي نفي منها ملفقو تلك الصياغات.

تتعرض الصلة التي يقيمها دوركهايم بين الديمغرافيا والمقدس للانكسار فعلياً في سياق تطوّر اليهودية . إذ ينظر إلى شعب أرض الإله بأنه لم يعد جديراً بحماية الإله الذي يقيم على أرضه . قد يعيش شعب على أرض تخص الإله ولكن يمكن طرده بأمر منه – على يد أشخاص عينوا أنفسهم أتباعاً له – إذا لم يتمسكوا به كما يجب، ولم يرضخوا بالقدر الكافي لإرادته . فما هو أكثر أهمية من الإقامة، في هذا السياق، يتمثل في خضوع الجماعة لسلطة إلهها . وبالتالي، يمكن بواسطة الخضوع لإرادة المقدس – المعروفة عبر وساطة نخبة تستمد المعرفة من النبوّة أو تفسير النصوص – الحفاظ على اليهودية (الحالة الاستثنائية بين ديانات المنطقة في ذلك الوقت) حتى خارج حدود أرض الإله.

وهكذا، بخروجها عن نطاق الديانات الإقليمية في جوهرها، تطرح اليهودية نفسها كديانة يمكن الالتزام بها في أي مكان، لكنها تحوّل الخلاص إلى شرط مسبق بالخضوع لإرادة المقدس . جعلت هذه الطريقة في إعادة تفسير العلاقة بين الأرض والمقدس (تصبح الأرض بموجبها مكافأة أكثر مما هي أحد شروط الولاء) ، إضافة إلى فتح طريق الطاعة العابرة للمناطق، من اليهودية في حالة تأثر دائمة بالتحوّلات التي تصيب جماعتها البشرية، وجعلت من شخصيتها عرضة للتأثر بأنبياء يعيّنون أنفسهم للنطق باسمها، ويزعمون معرفتهم لإرادة الإله أكثر من سابقيهم.

ولا شك أن زعم الاختيار من جانب الله يوجد في هذا السياق، كما أن نزعة الصلاح الذاتي تكتسب

المزيد من السيادة في مناطق المنفى مادياً وروحياً على حد سواء أكثر مما هي عليه في الوطن.

مكّنت هذه الطريقة في فصل الأرض عن الإله المسيحيين، مثلا، من التأكيد بأن اليهود لم يعودوا إسرائيليين مناسبين، لأن الشعب الأصلي المختار خان عهد طاعته لوصايا يهوه، فرفض يهوه (يُعرف أيضا بيهوفاه) حسب اللاهوت المسيحي اليهود واختار شعباً جديداً يمنحه تأييده والحق في أرضه. لذلك، تسبب زعم المسيحيين المؤكد ليس بحيازة مكان اليهود في الخطة الإلهية وحسب، بل وحيازة أرض الإله التي يقال بأنه أعطاها لليهود أيضاً، تسبب في القرنين الرابع والخامس للميلاد بنشوء برنامج بيزنطي إمبراطوري لبناء القدس والأرض المقدسة (المطهرة من اليهود) كنسخة مسيحية لعظمة الأرض الممنوحة من جانب الإله، والتي توقّع المنفيون في بابل العثور عليها في يهوذا قبل ذلك بألف عام.

أعلن قسطنطين ومن تلاه من الحكّام، كما ترجموا ذلك إلى حد ما، نيّة بناء فلسطين كجنة على الأرض مركزها القدس، لتشريع الطقوس الدينية للجماعة (المسيحية) . يمكن النظر إلى هذا المشروع كأحد مشاريع التحديث المبكرة، حيث لا يكشف عن خطة لجعل الممارسات الطقوسية لديانة ذات صبغة كونية متجانسة وحسب، بل ويريد التأكيد، أيضاً، على وجود صلة مباشرة تتسم بالشرعية بين إرادة المقدس وإدارة النظام الدنيوي.

يجد الإنسان بصورة محددة من خلال تهويمات الحجاج، وبلاغة الخطاب الصليبي، بعد الفتوحات الفارسية والإسلامية، بأن فلسطين كانت دائما أرض شعب مختار من نوع ما يشعر بضرورة العودة إليها . ويجد الإنسان في اللاهوت، وكذلك الخطابات الشعبية المؤيدة لبرنامج العودة – الخاصة بالمسيحية اللاتينية الغربية – العلامة المعروفة للاعتقاد بإمكانية التغلّب على الفقدان والموت بدخول أرض توراتية تفيض بالحليب والعسل، إلى جانب دعوة لاستئصال السكان القاطنين في تلك الأرض، أو إرغامهم على اعتناق ديانة الفاتحين.

يسهل بالطبع فهم تجليات الفاتح الإسلامي كخصم، ويمكن حتى فهم الأسباب التي دعت الصليبيين لذبح السكان اليهود المقيمين في طريق الأوروبيين إلى الأرض المقدسة، لتخليصها من المختلس الشيطاني [المسلم] لأرض الميعاد . لكن ما يصعب فهمه، دون إدراك لكيفية تمفصل الطهارة في المنفى، الطريقة التي عامل بها الصليبيون المسيحيين من الارثوذوكس البيزنطيين، الذين وجدوهم في فلسطين، وفي الدروب المؤدية إليها.

فقد رفض الصليبيون، عند قدومهم إلى الأرض المقدسة، وعثورهم على طائفة مسيحية سائدة تربطهم بها صلات مجازية من القربى كأبناء عمومة، الاعتراف بتلك الصلة، وهمّشوا الأرثوذوكسية بدلا من خلق روابط مع المسيحيين السوريين وغيرهم، الذين لم يسبق لهم الدخول معهم في سجالات لاهوتية حول خصائص التثليث . كان البيزنطيون الأرثوذوكس على قدر كبير من التمفصل مع لاهوتهم الخاص إلى حد لا يمكن معه إلا اعتبارهم مهرطقين – في سياق هدف يكتسب معناه بواسطة الدين – تصدق عليهم كل سمات العداوة . وقد أضعفت العداوة التي شعر بها المسيحيون اللاتينيون

تجاه الأرثوذوكس من سيطرتهم على الأرض حيث أبعدت عنهم حلفاء محتملين . كما أدت في الحملة الصليبية الرابعة إلى نوع من التعويض العبثي، عندما تمت تعبئة المسيحيين اللاتين من أجل الذهاب إلى الأرض المقدسة، لمحاربة المسلمين الهادفين إلى تدمير القسطنطينية ونهبها، وهي روما المسيحيين الأرثوذوكس آنذاك.

ثمة، بالطبع، المزيد مما يمكن قوله عن علاقة المسيحيين الأوروبيين بفلسطين، خاصة بالرجوع إلى سعي أولئك المنفيين الروحيين، حتى الوقت الحالي، لفرض صور على الأماكن المسيحية الفعلية قاموا بصياغتها عن الأرض المقدسة من بعيد وهم في أوطانهم . ويستحق الموضوع معالجة أشمل في مناسبة أخرى (أنظر : باومن ١٩٩١)

لذلك، سأناقش حالة أخرى من حالات المنفى والعودة، هي بمعنى ما مختلفة جدا في كيفية عكسها للنفوذ التكويني الذي يمارسه نوع آخر مختلف من العداوة . ورغم ذلك، فإن في ديناميات العودة المطروحة من جانبها أوجه للتشابه مع حالات سابقة الذكر.

تلك حالة ثيودور هرتسل والأفكار التي طرحها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عن مكان اليهودية في - وخارج - أوروبا . إن دراسة أعمال شخص واحد كحالة تمثيلية مسألة إشكالية بعض الشيء، رغم أن تفحّص الدعوة في كتابات هرتسل، وكذلك العديد ممن جاءوا بعده، يجعل من الصعب القول أن تمفصلات الهويّة التي عرفها، لم تبد للكثيرين وكأنها لا تتكلم باسمهم وعن تجربتهم الخاصة كيهود في أوروبا.

يطلق لويس ألتوسير على المسالك المؤدية إلى هذا النوع من التماهي تسمية "التداخل" ويعني بها الكيفية التي يعرض بواسطتها خطاب لجمهوره مواقف يمكنهم التعرف على أنفسهم وأوضاعهم من خلالها (ألتوسير ١٩٧١).

قد لا يكون هرتسل نفسه على درجة كافية من التمثيل، لكن كتاباته الأدبية والأيديولوجية والسجالية نجحت بصورة جلية في تقديم أوصاف لعدد كبير من يهود أوروبا الشرقية والوسطى عن أوضاعهم، وما يقلق تلك الأوضاع . وما يعنيني في هذا السياق، أكثر من فهم النقاط المحددة في خطاب هرتسل، فهم الصراعات والتناقضات التي صاغت تلك النقاط . فقد كان هرتسل نتاج عصر التنوير إلى حد كبير، وكان على قناعة راسخة، منذ أواسط القرن التاسع عشر وحتى أواخره، بأن زحف التنوير الأوروبي سيؤدي مع مرور الوقت إلى تبديد الاختلافات الثقافية بين الشعوب، لينجب بشرية كونية كوزموبوليتية . كما كان فهمه للتنوير معادياً أشد العداء للقومية . لذلك، ثمة ضرورة لفهم التناقض الواضح بين مؤسس القومية اليهودية من جهة، والشخص المخلص للكونية التنويرية من جهة أخرى.

يقترح جاك كورنبرغ في كتاب جديد بعنوان "ثيودور هرتسل : من الاندماج إلى الصهيونية» (كورنبرغ ١٩٩٣) طريقة لحل هذا التناقض، فيشير إلى أن الهم الدائم لهرتسل، في سنوات شبابه الأولى بشكل خاص، كان تخليص نفسه من الخصائص اليهودية في شخصيته . وكانت فيينا القرن

التاسع عشر – مثل عديد من أماكن الحداثة الكوزموبوليتية في تلك الفترة – قد انخرطت في الدفاع عن هيومانيزم التنوير، وترويج صور نمطية عن " اليهودي" .

لم تكن الصور النمطية تصوّرات يوزعها معادون للسامية، بل كانت رائجة بين اليهود الطامحين في الاندماج . وقد شعر هرتسل، المعني كشاب بالإنضمام إلى نوادي المبارزة النمساوية، وفئات اجتماعية أخرى لم تكن ترحب باليهود عادة، بأن تحويل يهوديته إلى يهودية غير إشكالية مسألة تحتل مكانة كبيرة في ذهنه . فكانت طريقته في حلها تتمثل في تقسيم اليهودي نفسه إلى اثنين: اليهودي الذي يمكنه التماهي معه، وهو يهودي التنوير الحامل ليهوديته كما يحمل النمساوي أو الفرنسي أصوله القومية بداهة، لكنها بلا أهمية من حيث الجوهر في حياة شخص متعلم نأى عنها برشاقة وامتلاك للذات.

أما اليهودي الآخر الذي كرهه، فكان اليهودي الجائع للمال، المتمركز حول ذاته بصورة مرضية، معقوف الأنف الذليل . وقد نأى بنفسه كيهودي عن يهودي الغيتو، فقام في مرحلة من حياته باستئصال اليهودي الآخر بطريقة لا تختلف كثير الاختلاف عن المنفى الاسمي الذي فرضه العائدون من بابل على سكّان يهوذا الأصليين . كما نعي حقيقة أنه «في لحظة سوداء من تاريخنا دخلت طينة إنسانية دنيا إلى شعبنا التعس والتحمت به» (ثيودور هرتسل " ماوشل " في كتابات صهيونية: مقالات وخطب . المجلد الأول ص١٦٣ –١٦٥) أورده [كورنبرغ ١٩٩٣ – ١٢٩ –١٦٤].

قراءة كتابات هرتسل الروائية وكذلك مقالاته وتحقيقاته الصحفية مثيرة للاهتمام لأنه كثيراً ما يستخدم تعبيرات لاسامية مقذعة في تمثيله لليهود واليهودية . فما يتجلى بوضوح في تلك الأعمال التعارض بين عقلية الغيتو " لليهودي الآسيوي " والشخصية التقدمية لليهودي الجديد المكافح كي يولد من جديد . ترعرع يهودي الغيتو في حالة من العزلة النسبية لأنه كف عن المشاركة في الحركات القومية الأوروبية، وكذلك عمليات التحديث والتنوير . وبالتالي، طوّر ذلك اليهودي عقلية تهتم في المقام الأول بالمغانم المادية وتعزيز الذات التي تعري نفسها بالجوع إلى المال، والتواضع الذليل المتسم بالرعونة في آن.

مقابل هذه الشخصية النمطية يضع هرتسل اليهودي الجديد القادم إلى الوجود، اليهودي الذي يشبه أي إنسان آخر: كامل الاندماج، وعضو فخور من أعضاء المجتمع الأوروبي . بكلمات أخرى، اليهودي الذي يتماهى هرتسل معه.

لا تثير صياغات كهذه الراحة، فرغم استخدامه لها، إلا أنها لدى هرتسل تعبيرات غير شخصية تماماً . ومن المهم رؤية كيف تدخل تلك التعبيرات في مشاعره الخاصة في سياق الكفاح ضد صورة نمطية يمكن تطبيقها عليه، وعلى مكان يمكن لأحد المعادين للسامية أن يراه قادماً منه (قد تعتقد بأنك مثل بقية الناس ولكن أنت مجرد يهودي) ، وبصورة أكثر تعقيداً على مكان يرى نفسه قد جاء منه.

كانت تلك اللغة في ذهنه . وفي ما مر عبره من خلال عدد من المشاريع الغريبة لتمكين اليهودي من

سلخ نفسه عن شخصية يهودي الغيتو المنحطة - اليهودي الذي لم يولد بعد - لذلك، انشغل هرتسل في محاولة لاستخراج يهودي جديد من التجربة التاريخية للعزلة وحياة الغيتو والتعصب الذي جعل من اليهود نوعاً خاصاً من البشر.

أراد جعل اليهود أوروبيين خالصين، واستنبط بعض التقنيات للقيام بذلك في فترة ما قبل صياغة مفهوم الصهيونية . إحدى تلك التقنيات القيام بالتعميد الجماعي . كما اعتنق نزعة اشتراكية قوية أيضاً . رأى في الاشتراكية وسيلة أخرى لاستخراج يهودي قوي فخور من الشخصية الغيتوية، التي يصمها بالمراوغة والعصبية والتزلف . كان يخوض في تلك الكتابات معركة حقيقية بين صورتين للأشياء . ولكن يحدث في فيينا أواخر سبعينات القرن التاسع عشر ومطلع الثمانينات وصول حكومة معادية للسامية إلى سدة الحكم (يُنتخب أحد المعادين الصريحين للسامية عمدة لفيينا) فيشعر هرتسل فجأة بأنه مهما بذل من جهود كي لا يكون يهودياً، أو كي لا يشبه يهودي الغيتو، ومهما حاول الاندماج، فلن يُسمح له بذلك . ويأتي رده في عام ١٨٩٥:

"لا يعترف بنا أغلب المواطنين غير اليهود كألمان - نمساويين . لا بأس، سنخرج، ولكن سنكون هناك أيضا نمساويين فقط . " وبكلمات أخرى، فإن ما يصل إليه يتمثل في فكرة عن دولة يهودية خالصة، ليست دولة يهودية بالمعنى الديني، أو يهودية بالمعنى اللغوي، حيث لا يريد لغة أخرى، بل يريد الألمانية لغة للدولة . يريد دولة يهودية خالصة يستطيع اليهود فيها تطوير أنفسهم كمواطنين كاملين، باعتزاز واندماج كاملين في الجيش، ونيل حقوق إنسانية كاملة كبشر، ليتمكنوا من تطوير أنفسهم في معزل عن صورة يهودي الغيتو، أو كما يقول في موضع آخر، صورة " اليهود الآسيويين".

يقول كورنبرغ بأنه أراد موقعاً إمبراطورياً متقدماً يشكل حالة دفاعية بلا أسوار في وجه آسيا. وما يقوله، بالضبط، أننا نريد الذهاب إلى مكان آخر لنطوّر أنفسنا كأوروبيين كاملين، إذا استطعنا تطوير دولتنا الخاصة، إذا استطعنا تطوير أنفسنا إلى أوروبيين متنورين نستطيع، آنذاك، الالتحاق ببقية العالم ، تلك وسيلتنا الوحيدة للاندماج؛ فصل أنفسنا كي نرجع من جديد.

مشروع مثير لقدر كبير من الاهتمام لأنه يشير إلى ضرورة تنظيمه من أعلى، فالمسألة لا تتمثل، خلافا لما قاله الصهاينة الروس في الفترة نفسها تقريباً، في تحقيق الصهيونية الثقافية، حيث يجتمع الناس في مشتركات تعاونية ليصبحوا أقوياء، بل في الطريقة التي تقوم بها الدول في أوروبا . علينا العثور على أشخاص متنورين يطرحون مشروع نقل الناس إلى هناك وتحويلهم إلى بشر حقيقيين. الدولة هي التي ستفرض ذلك الأمر، ستعمل على استخراجه من العامّة . ستحوّل الدولة القادمة اليهود إلى شئ آخر، وسنطلب من بقية العالم أن يعطينا اليهود كلهم، ويتعاون معنا لنقلهم خارج أماكن وجودهم لأننا نريد التخلّص من الدياسبورا . نريد إحضارهم كلهم إلى الداخل، حيث نستطيع تشكيلهم على صورة يهود هم أوروبيون في الواقع.

حركة مثيرة للاهتمام : الخروج من أجل العودة بمعنى ما . لكن ما يثير الاهتمام وجود مأساة لم تكتب بالقدر الكافي، ذلك الجانب من المشروع، خاصة بعد ١٩٤٨ (ولن أتكلّم حتى عن الفلسطينيين

في هذا التفصيل الخاص) المتعلق باليهود أنفسهم . فتأسيس إسرائيل خلق حالة عداء لليهود الشرقيين واليهود العرب في مختلف مناطق الشرق الأوسط.

بذلت إسرائيل أقصى الجهود لإحضار اليهود من البلدان العربية إلى إسرائيل . تمثلت بعض الجهود في تقديم أموال طائلة إلى بلدان لتتخلّص من اليهود وتبيعهم . ويقول آخرون أنها بذلت جهودا لتخويفهم في أماكن وجودهم وإرغامهم على المغادرة . فأحد المشاريع الكبيرة كان إحضار جميع اليهود . وكما أعرف، مثلاً، بواسطة صديق يعمل في الهند، اختفى ألفان من ثلاثة آلاف سنة هي عمر الطائفة اليهودية في جنوب الهند، في إسرائيل . لم يعد أحد هناك، غادروا كلهم إلى إسرائيل ولم يبق سوى العجائز . كما حدث الأمر نفسه في الشرق الأوسط.

عندما وصل أولئك الناس إلى إسرائيل واجهتهم مشكلة أنهم كانوا يهود الغيتو، النموذج الهرتسلي الذي كره اليهود الأوروبيون رؤيته . رأوا فيهم اليهود الآسيويين، يهود الغيتو، اليهود غير الأوروبيين.

والمأساة، بالطبع، أنهم لم يكونوا كذلك . جاءوا فعلاً من خلفيات قديمة جداً ومندمجة جيداً، وفي معظم الحالات من خلفيات ذات مكانة مرموقة في أماكن كالعراق وإيران وغيرها . كانوا متعلّمين فجرى شحنهم فجأة وتحويلهم إلى موضوعات يجب صياغتها على نحو شديد الاختلاف، وكان عليهم هجران يهوديتهم العربية القديمة. لقد جرّدوا من " بهيميتهم " لتجري صياغتهم من جديد على صورة اليهود الأوروبيين.

ثمة مقطع في كتاب جميل يدعى " بعد اليهود والعرب : إعادة خلق ثقافة المشرق " لإميل القلعي، يستعرض فيه ثقافة يهودية عربية مشرقية كاملة لا تستطيع أوروبا تحمّل تجربتها، لأنها تسبق التنوير الأوروبي، وتزعزع التصوّرات القومية والعرقية عن شعب لا يستطيع العيش مع الآخرين.

في الكتاب اقتباس مطوّل من مقابلة أجراها جدعون جلعادي في كتابه الرائد " تنافر في صهيون :الصراع بين اليهود الاشكناز والسفارديم في إسرائيل " مع يهودية عراقية من بغداد عن ظروف دخولها إلى إسرائيل عام ١٩٤٨:

"كنّا نرتدي ملابس السبت، فكّرنا عندما حطت الطائرة في إسرائيل بأنهم سيرحبون بنا بحرارة، يا إلهي كم كنّا مخطئين . عندما حطت الطائرة في مطار اللد اقترب منّا أحد العمّال ورشنا بالدي دي تي كأننا نفيض بالقمل . أي ترحيب هذا!! شعرنا كأنهم يبصقون في وجوهنا عندما نزلنا من الطائرة .حشرونا في قطار شديد الاكتظاظ حتى أننا كنّا ندوس على بعضنا، وتوسّخت ملابسنا النظيفة. كان زوجي يبكي، وأنا أبكي، ثم شرع الأطفال في البكاء حتى صعد نشيجنا إلى السماء وغطى القطار . كان قطاراً لشحن البضائع، ولم تكن فيه أضواء كهربائية، وعندما أسرع في سيره فكّرنا بالقطارات التي كانت تقل اليهود الأوروبيين إلى معسكرات النازي . في النهاية وصلنا إلى مخيم شعار هعلياه، حيث استوعبتنا عائلات أخرى . بعدها كتبوا أسماءنا وأعطونا أسماء عبرية جديدة. سعيد أصبح حاييم وسعاد أصبحت تمار، أنا أسموني أهوفاه.

كان معسكر شعار هعلياه مركز اعتقال للجيش البريطاني قبل تحويله إلى معسكر للمهاجرين.

وقد عززت سلطات الأمن الإسرائيلية إجراءات أمن المعسكر فزادت ارتفاع السلك الشائك حوله، ووضعت جهاز هاتف مباشر مع الشرطة الإسرائيلية في ميناء حيفا . وكانت هناك قوة للشرطة تتكون من ٦٠ شرطياً، ومن أربعة رقباء وضابط لمراقبة القاطنين في خيم وبراكيات مسقوفة بالصاج . أثناء تجوالي بين الخيم سألني عراقي عجوز، قال لديّ سؤال واحد: مهاجرون نحن أم أسرى حرب؟ جمد لساني، ولم أستطع الإجابة. (القلعي ١٩٩٣-٣٧-٣٨)

ذلك ما جرى عام ١٩٤٨ ، فقد اتسم تاريخ من يدعون باليهود العرب أو السفارديم برغبة مشابهة لتطهيرهم من الثقافة التي جاءوا منها، من اللغة التي تكلموا بها، وإلى حد كبير من الذكريات التي حملوها معهم . ولا شك سمعتم في الآونة الأخيرة عن قصص خطف أطفال بعض اليهود القادمين من العالم العربي وإعطائهم ليهود أوروبيين، لأن اليهود العرب لا يعرفون كيفية الاعتناء بأطفالهم على وجه صحيح.

لذلك، هناك منظومة شاذة لما يجب لمكان العودة أن يكون عليه . فذلك النموذج مستمد من حالة وجد فيها اليهود الأوروبيون الذين كانوا يحاولون الاندماج في نماذج التنوير أنفسهم مهددين، في المقام الأوّل، من يهودية أخرى كانت جزءاً منهم، لكنها كانت الجزء الذي يودون التخلّص منه.

حكم هذا النموذج طريقة إنشاء الدولة بما يمكنها من التغلّب على " الذات السيئة " ، لكن الدولة الناجمة عن هذا النموذج كانت تفترض تطهير اليهود المحليين والفلسطينيين عرقياً من المنطقة . كانت الفكرة الأصلية - وكثير من هذا الأمر حدث في عام ١٩٤٨ - ألا يكون للفلسطينيين وجود عند قدومهم، فقد أرادوا دولة يهودية خالصة.

وعلى هذا الأساس، لم يكن من الممكن الاعتراف باليهود الذين وجدوهم عند قدومهم كبشر كاملين - خلافاً لهم - وكي يصبحوا كاملين كان ينبغي إعادة صياغتهم، مما يعني بالنسبة لأولئك الناس الشعور بالنفي الجذري أكثر من أي شئ جرّبوه من قبل . ثمة كتابات كثيرة ليهود عرب تؤكد أن القدوم إلى إسرائيل، المفترض به أن يكون عودة، كان في الواقع منفى أكثر من أي شيء آخر.

ترجمة : حسن خضر

الرسائل السياسية في الطبوغرافيا المبنية للقدس

رشيد الخالدي

١

كانت القدس رمزاً للسلطتين الزمنية والروحية لما يزيد عن أربعة آلاف عام. وقد شكّل حكّام المدينة المقدسة، على مدار هذه الفترة، وأعادوا تشكيل وجهها المعماري تكراراً، لتبليغ رسائل ذات دلالة عن سلطة المقدس وسلطتهم.

استهدف كل تغيير من تلك التغييرات في وجه المدينة، ما سأدعوه بالطوبوغرافيا المبنية، تحقيق عدة أغراض قد تتساوق زمنياً في بعض الأحيان. فربما كان القصد من بناء ما إيواء حجيج، أو جنود، أو تمجيد الربّ، أو إسكان ملك، أو صليبي، أو مستوطن، بصورة مهيبة .ولكن أُريدَ من الأبنية، فردية ومجتمعة في آن، تبليغ رسائل دينية أو سياسية صريحة، قُصدت قراءتها فرادى ومجتمعة كطاقم واحد في الوقت نفسه.

يعرف معظم الحاضرين في هذا المؤتمر، وأرجو أن يتعرف القادمون إلى هذا المؤتمر من الخارج، في فترة وجودهم هنا، على بعض معاني المباني المهيمنة على معظم وجه القدس في الوقت الحاضر.

تزحف على التلال المحيطة بالمدينة، في حلقات موّحدة المركز، قريبة من المدينة القديمة وعلى مسافة منها، سلسلة من الأبنية تكاد تكون عسكرية الطالع. أبنية موحّدة متراصّة في صفوف متقاربة، تشيع إحساسا بالعدوانية والدفاع في آن.

لقد شيّدت تلك الأبنية، سواء منها المبنية لنحو ١٧٥ ألفاً من الإسرائيليين الذين جرى توطينهم في الجزء الشرقي من القدس منذ عام ١٩٦٧، أو الحكومية وشبه الحكومية، خدمة لتلك الأغراض الدنيوية ومن أجل شهادة سياسية أيضاً.

يعكس قبح تلك الأبنية وصرامتها، مقابل المشهد القائم، وخلافاً لبقية الطوبوغرافيا المبنية للمدينة، السمة السياسية لوجودها : احتلال الفضاء [المساحة] تغطية الأرض، ودق وتد دعوى ملكيتها، بصرامة وبساطة.

يمكننا قراءة تلك الأبنية وفهم ما تعنيه، وما يُطلب منها تأديته من مهام، تماماً، كما تعلّمنا قراءة مشاهد أخرى، وأنماط أخرى من النصوص المشيّدة. وكمؤرخ أنفق بعض الوقت في التفكير بالقدس والنظر إليها، لكنه لم ينل تأهيلاً أو تجربة في تاريخ الفن، أو جوانب أخرى من الثقافة البصرية، أقترح القيام بثلاثة أشياء متواضعة في هذه الورقة التمهيدية:

عرض نوع من السياق التاريخي لعملية الكتابة بالحجر على الطوبوغرافيا المبنية للقدس، استخدام المباني لتبليغ رسالة، وعرض بعض التأملات حول تناقض المظهر الخارجي التقليدي، الإسلامي أساساً، للمدينة، مع المظاهر التي فرضتها إسرائيل خلال السنوات القليلة الماضية، لتأكيد بعض التضمينات السياسية لتلك الصفوف المسننة من الحرّاس الحجريين للمشروع الكولونيالي الإسرائيلي في القدس.

٢

لقد زيّن بعض أشهر البناة في التاريخ، بينهم هيرود الأكبر، والإمبراطور الروماني قسطنطين، والخليفة الأموي عبد الملك، والسلطان سليمان القانوني، القدس بواسطة أبنية رئيسية، خدمة لأغراض الحكومة، أو العبادة، أو العلاج، لكنها كانت تستهدف تبليغ رسائل مختلفة أيضاً. كما ترك عدد من الحركات القوية، والسلالات الحاكمة، والإمبراطوريات، والصليبيين، والمماليك، والإمبراطورية البريطانية، والحركة الصهيونية، بصمة على وجه المدينة.

ويمكن اليوم قراءة آثار بعض النصوص التي تكفلوا بها أو ألهموها (بحجر القدس الذهبي الباهت في أغلب الأحيان) في الطوبوغرافيا المبنية للمدينة، في أفق المدينة، في شوارعها، أو تحت بعض طبقاتها الأركيولوجية الكثيرة.

نحن نعرف شيئاً ما، وأحياناً قليلاً جداً، عما كانت تبدو عليه القدس في عصور سابقة .فقد قدّم لنا علم الآثار وفرة من الشواهد الناقصة، معظمها على هيئة شظايا غير منتظمة من الحجر وقطع الفخّار .كما أتاحت لنا المخطوطات القديمة، والمصادر التوثيقية الأخرى، المزيد من الشظايا واللمحات والروايات المتناقضة .جرى بحث وتفصيل تلك المعطيات على يد علماء آثار ومؤرخين وآخرين، في صور عن الطوبوغرافيا المبنية للقدس، ومظهرها المادي في حقب مختلفة.

أحياناً، كانت ثمة اجتهادات نابعة عن توجّهات دينية أو قومية صريحة أو مبطنة، وعلى درجة من الخيالية تتاخم حد العبث .أحد أمثلتها نموذج ضخم يوهم بتمثيل هيكل هيرود، يخرج على مدار الساعة، أمام عيون السائحين المبهورين، من تحت نماذج للمسجد الأقصى وقبة الصخرة، البناءان البارزان اللذان زيّنا الحرم الشريف طيلة الألف وثلاثمائة عام الماضية.

يجري العرض في حجرة واسعة (ربما كانت من أصل أموي أو مملوكي، وذلك لا يقال أبدا

للسائحين)داخل النفق الذي فتحته السلطات الإسرائيلية على مقربة أمتار من مكان الحائط الغربي لسور الهيكل، ويتاخم الحرم نفسه، مباشرة.

في أوقات أخرى، كانت تلك اللمحات لما كان عليه وجه القدس في الماضي، متزنة إلى حد معقول. رغم أننا لا نملك ما يؤكد أن أكثر الرؤى اتزاناً كانت صائبة في الواقع .فما هي إمكانية الفحص التي بين أيدينا للتحقق من دقة أي نص قديم كالتوراة، يمكن استخدامه كمصدر تاريخي بكثير من الحذر فقط؟ وكيف نقيّم روايات شهود عيان من عدة قرون مضت مثل يوسيفوس، أو المطران أركولفوس، أو ناصر خسرو، أو مجير الدين ؟

وإذا كانت تلك عيّنة من مصادرنا الوثائقية، كيف نثق بالمصادر الأركيولوجية، في حين أن نسبة ضئيلة من مسطّح القدس نُقّبت بجدية ووسائل علمية، ولم ينشر من نتائج تلك الحفريات إلا القليل ؟ وبالتالي، بقيت المعطيات الرئيسية المتعلقة بالحفريات الأركيولوجية الإسرائيلية جنوبي الحرم، مثلا، وقد تكون الأكثر شمولية في تاريخ القدس، غير منشورة.

وما زلنا، على نحو خاص، لا نملك التحليل العلمي لنحو ستة من الأبنية الحجرية الضخمة التي يرجع تاريخها إلى أوائل العصر الأموي، كشفها مازار وبن دوف قبل عقدين من الزمن تقريباً .واليوم، ما زالت بقايا مهمة منها مرئية في الحديقة الأركيولوجية الواقعة جنوبي الحرم مباشرة.

ورغم ذلك، ما زلنا نستطيع العثور، في عمل أوليغ غرابر، ومايكل هاملتون بورغوين، ومئير بن دوف، وداني باهات، وقلة غيرهم، على بعض صور لاحتمال ما كانت عليه القدس في الماضي .يحاول أفضل هذه الأعمال، خاصة غرابر وبورغوين، تخيّل ووصف وتفسير ما استهدف حكّام مختلفون، وأنظمة متنوّعة في القدس، إظهاره للملأ، عن طريق التفاعل بين الطوبوغرافيا المبنية للمدينة، التي كان بوسعهم التحكم فيها إلى حد كبير، والطوبوغرافيا الطبيعية للمدينة، التي لم يكن في وسعهم التحكّم فيها، أو أنهم فعلوا ذلك، بطريقة جزئية فقط.

نجد في خرائطهم وتخطيطاتهم، وفي أماكن ما زالت قائمة كبقايا أركيولوجية، وفي نماذج مبتكرة ومدهشة مكوّنة بالكومبيوتر لدى غرابر، شكل المقدّس، الذي نحاول بواسطته تصوّر ما يعرضه منظر طوبوغرافيا القدس المبنية للرائي في حقب مختلفة.

إن معظم النقاش في هذا القسم قائم على دراسات الباحثين الأربعة .ويتضح من قوام أعمالهم أن أعظم الحكّام، وأقوى الأنظمة، بذلت الجهد لترويض بعض عناصر الطوبوغرافيا الطبيعية للقدس، بمشاريع عمرانية، وكانت النقاط العالية في العديد من أماكن مدينة التلال الكثيرة هذه مركز جذب لهم.

من الواضح أن هيرود، وربما بعض البناة قبله، رغم محدودية نجاحهم بفعل طوبوغرافيا جبل موريا، قاموا بتسطيح الجبل وتوسيعه فأنشأوا المنصة الكبيرة التي تحوّلت إلى قاعدة أرضية للحرم الشريف، كما نراها اليوم .كما يمكن رؤية ضخامة المهمة التي أخذها هيرود على عاتقه عبر تفحص الجدران

الباقية، التي كانت دعامات لتلك المنصة، ويمثل الحائط الغربي اليوم أحد أجزائها.

قام هيرود بأكثر من مجرد إنشاء مكان للعبادة على قمة جبل، تخبرنا التوراة بأنه من صنع داود، وسليمان وآخرين قبله، بل ذهب أبعد من ذلك، فغطى الجبل بسياجه المستطيل المنبسط الضخم، وختمه بمعبد على شكل صندوق هائل الحجم.

وبالقدر نفسه، وضع الضريح المقدس (المدعو آنذاك) Martyrium في قمة المكان الذي اعتقد الإمبراطور قسطنطين، بوحي من اكتشافات أمه الإمبراطورة هيلانة أثناء حجها إلى القدس، بأنه تل الجلجثة .فأطل ذلك البناء، وما خلفه، لعدة قرون على المدينة من جانبها الغربي، كما تُبيّن نماذج غرابر المصممة بالكومبيوتر، ربما بقدر بالغ الوضوح .في هذه الحالة، أيضاً، قام البناء بتطويق وتغطية قمة تل، وأشرف منها على محيطه .ويمكننا، عن طريق التخمين فقط، تصوّر كيف كانMartyrium قسطنطين وبقية الأبنية التي شكّلت الضريح القُدُس فيما بعد (رغم أن ويلكينسون وغرابر وغيرهم قدموا لنا أدلة معقولة). ويمكن القول أن الطرف الغربي المدوّر للمُركب، والقبة التي فوقه عكست قمة التل الذي غلّفته.

بعد قرون قليلة، في عام ٦٩٢، استأنف عبد الملك وابنه الوليد ـ اثنان من أعظم البناة في تاريخ الإسلام ـ ما توقف عنده هيرود في إعادة تشكيل الطوبوغرافيا المبنية للمدينة .أعادوا بناء المنصة الكبيرة التي صنعها لسياج معبده ووسعوها، ليقيموا عليها قبة الصخرة ومسجدا أقصى أكبر حجما وأكثر عظمة : أكبر كثيراً من البناء المدهش تماماً الذي نراه اليوم .وإلى الجنوب أنشأوا سلسلة من أبنية متعددة الطبقات، لم يُعرف وجودها إلا بفضل الحفريات الأخيرة، ولا يمكن معرفة الغرض منها إلا على سبيل التخمين، لكنها أضافت الكثير إلى حجم التل الذي بنيت على سفحه .كما بدأوا مباشرة، غربي هذه المنصة الشاسعة التي عُرفت من يومها بالحرم الشريف، عملية ردم وفي النهاية إزالة للطرف الشمالي للوادي، الواقع في الأزمنة القديمة بين التلين الغربي والشرقي للمدينة .وفي القرون التالية استُكملت هذه العملية على يد خلفائهم البناة الكبار من المماليك.

كانت لكل من تلك التغييرات الرئيسية في الطوبوغرافيا المبنية للقدس، بالطبع، دلالة دينية عميقة، تتصل بالمشروع الديني المركزي لكل واحد من الأديان الإبراهيمية الثلاثة، لكنها كانت ذات تضمينات سياسية قوية أيضا، مما يعيدنا إلى الموضوع الرئيسي لهذه الورقة.

فقد أنشأ هيرود معبده، ربما حيث بنى سليمان قبله، ليس لجذب وتأكيد قدسية مكان كان قديماً بالفعل في زمنه وحسب، ولكن لتأكيد سلطته وعظمة عهده أيضاً .تجدر الملاحظة أن معبد هيرود المهيب – إذا كانت جدران الدعامات الضخمة للسياج، التي ما زلنا نستطيع رؤيتها حتى اليوم على سطح الأرض وتحتها دلالة عليه – لم يكن كل ما بناه هيرود في القدس .فقد بنى قلعة ضخمة شمالي المعبد، وقصراً في الجانب الغربي للمدينة، تعلوه ثلاثة أبراج كبيرة.

وكانت تلك الأبنية ـ حسب رواية يوسيفوس، أحد المصادر الرئيسية لما كانت عليه القدس في تلك

الفترة ـ أكثر إثارة للإعجاب في بعض جوانبها من المعبد نفسه .نعرف أن الرومان أعجبوا جداً بتحصينات القصر، فأبقى تيتوس، الذي دمر المعبد والكثير من المباني في القدس، على بعض تلك الأبراج الكبيرة، وأعاد استخدامها .وربما تشكل بقايا أحد الأبراج أساسات القلعة التي نراها اليوم، ويرجع تاريخ أغلب أجزائها إلى عهد الصليبيين والأيوبيين والمماليك.

استهدف كل ذلك البناء في القدس (وأماكن أخرى في فلسطين) ترسيم سلطة أحد أعظم الحكّام الرومان في عصره بطريقة لا تقبل الزوال (حتى القليل من بقايا تلك الأبنية يؤكد هذا الأمر في الوقت الحالي).

على نحو مشابه، كان الهدف من الضريح المقدس تأكيد قداسة المكان الذي صُلب فيه يسوع، والسيادة السياسية للسلطة المسيحية على مدينة عذابات يسوع وصلبه، مدينة كانت العاصمة الروحية والسياسية لليهود .كما استهدف خلق التضاد الحاد بين عظمة الضريح المقدس، والخراب القاحل لموقع الهيكل، التأكيد بأن القدس الآن مدينة أتباع يسوع، وأنها لم تعد مدينة لليهود، حيث تم إبقاء مكانهم المقدس، عمداً، في حالة خراب، ومُنعوا من دخول المدينة.

وخلال القرون المسيحية الثلاثة من عهد قسطنطين حتى الفتح الإسلامي، كانت الطوبوغرافيا المبنية للمدينة، عبر أربع من أعلى نقاطها، تحت إطلالة أربعة معالم مسيحية بارزة : الضريح المقدس، كنيسة نيا الكبرى، التي بناها الإمبراطور جوستينيان على الطرف الجنوبي لما يعرف الآن بحارة اليهود، ودمرها زلزال كبير، وكنيسة نياحة العذراء على جبل صهيون، وكنيسة الصعود على جبل الزيتون.

ما زلنا نستطيع رؤية الضريح المقدس، وإن يكن في شكل يختلف تماماً عما كان عليه عند إكماله عام ٣٣٥، وكذلك كنيسة نياحة العذراء، وكنيسة الصعود، وقد أُدخلت عليها تعديلات كثيرة وأصبحت محاطة بأبنية شيّدت في أوقات لاحقة .ورغم أن كنيسة نيا اختفت بلا أثر، فما زال في الإمكان تخيّل التضمينات السياسية المقصودة من تنصيب تلك المعالم المسيحية الكبيرة المطلة من عدة نقاط مرتفعة على المدينة، التي كانت في تلك الفترة من التاريخ ثنائية القداسة فقط، للمسيحيين واليهود.

تجدر الملاحظة أن الأبنية المسيحية الأربعة قد أطلت وهيمنت على الأماكن الأكثر قداسة لدى اليهود في القدس، خاصة جبل الهيكل والمقابر القديمة والمعالم على سفوح جبل الزيتون وفي وادي قدرون .ولغرض يتجاوز التصريح الانتصاري بفوز الدين الجديد، فقد قُصد من التأثير البصري لتلك الأبنية وهي في حالة تضاد مع خراب فناء المعبد، تأكيد تفوّق المسيحية على اليهودية.

الرسالة البصرية القوية : أماكننا العالية تقف مترفة، تسطع بالضوء، بينما أماكنكم مظلمة ومحطمة، كان المقصود منها استكمال التقييدات الرومانية ـ البيزنطية على إقامة اليهود في القدس، والصلاة في أو قرب جبل الهيكل .وبينما كانت طبيعة الطقوس المسيحية في القدس احتفالية في

الغالب، اتسمت طبيعة الطقوس اليهودية في القرون التالية لتدمير معبد هيرود بالنواح على أمجاد الماضي.

اختار الحكام الجدد المسلمون للقدس وسيلة مختلفة نوعاً ما لتحقيق الأهداف نفسها في تأكيد سيطرتهم السياسية، وإبراز تفوق دينهم على سابقيه .لم يخرّبوا أو يستولوا على الأماكن المقدسة لخصومهم المسيحيين المهزومين - خلافاً لما جرى في دمشق عندما اقتسمت كنيسة القديس يوحنا في البداية بين الديانتين، ثم استولى عليها الخليفة الوليد، باني الأقصى، فهدمها لبناء المسجد الأموي مكانها - كما لم يحاول المسلمون في البداية إقامة أبنية منافسة للأبنية المسيحية على النقاط العالية حول القدس، رغم أن بعض المساجد بُنيت في نهاية الأمر قرب بعض تلك المواقع المسيحية .ولكن المسلمين الأوائل، ربما للوهلة الأولى بعد فتح المدينة، أو بعدها على الفور، شرعوا في تبجيل مكان آخر شديد الاختلاف، منصة معبد هيرود المهجورة منذ زمن بعيد .أما روايات كيف ومتى بدأ ذلك فمتناقضة .ففي وقت ما بعد فتح المسلمين للمدينة، عام ٦٣٧ أو مطلع ٦٣٨، قام الخليفة الثاني عمر بن الخطاب بزيارة المدينة، حيث تعرّف على المكان السابق المهجور للمعبد، وثبته كمكان لعبادة المسلمين .وسرعان ما شيّد مسجد بسيط في الطرف الجنوبي للمنصة الهيرودية .وأُطلق على هذا المكان اسم الأقصى نسبة إلى إسراء النبي في القرآن من مكة إلى المسجد الأقصى.

عزز كثير من الخلفاء بعد عمر صلة المسلمين بهذا المكان، بمن فيهم الخليفة الأموي الأول معاوية، أحد أكثر القادة السياسيين دهاء في عصره، حين حصل بصفة رسمية على مبايعته خليفة من جانب زعماء المسلمين في القدس عام ٦٦١، ربما في الحرم الشريف .فخلق بتلك الوسيلة، كما يقول غرابر، سابقة اقتران القدس بمنح الشرعية للسلطة، بطريقة أعلى وأبعد مما تعنيه المعاني الدينية المرتبطة بالمدينة.

وقد انخرط معظم الخلفاء الأوائل في أنها عملية متواصلة من البناء الجديد وإعادة التعمير، ولكن لم يتخذ هذا الموقع، بهذا القدر أو ذاك، المظهر البادي عليه اليوم إلا في نهاية القرن السابع على يد عبد الملك والوليد .وربما كانت النتيجة، أي قبة الصخرة أكثر بناء لافت للنظر في نطاق العمارة الإسلامية بأسرها، ونتجت معها بؤرة دينية وسياسية جديدة تماما بالنسبة للمدينة ككل.

فما فعله المسلمون في القرون الستة الأولى من حكمهم للقدس كان السيادة على المدينة سياسياً ودينياً بتغيير طوبوغرافيتها المبنية .من المهم الملاحظة أنهم كانوا يفعلون ذلك في محيط مدينة كان أغلب سكانها، وظلوا حتى فترة طويلة، من المسيحيين .وقد أكملوا هذا الطاقم، بإعادة بناء المسطح الأرضي الهيرودي المستوي مع الطرق المؤدية إليه وبعض مصاطبه، في بناء فريد، وجمال لا تخطئه العين في قبة الصخرة، وسلسلة أخرى من الأبنية المهيبة إلى الجنوب.

ضمت تلك المباني مسجداً أقصى مقبباً أكبر بكثير مما نراه اليوم، أو مما وصفه المطران أركلوف عام ٦٧٠، وستة أبنية متلاصقة متاخمة للحائطين الجنوبي والجنوبي الغربي للحرم الشريف.

توّج البناة المهرة الذين لبوا دعوة عبد الملك والوليد قمة جبل موريا، كما فعل أسلافهم في عهد هيرود، لكنهم أعطوها طلعة مختلفة لتبليغ رسالة مختلفة .أتموا الجسد المثمن الأضلاع للبناء بقبة ضخمة، ترتفع مع البناء على منصة عن بقية الحرم، كأنهم شيّدوا خطوات متدرجة في الصعود إلى الله .جبل من صنع الإنسان على المكان المقدس من قبل في قمة جبل موريا .وقد عكست القبة الذهبية ضوء الشمس الساطع بطريقة يمكن رؤيتها من مختلف أرجاء المدينة، ومن مسافة بعيدة عنها.

وإذا رأيناه خاصة من جبل الزيتون إلى الشرق أو من الجنوب، فإن الطاقم ينطق بجهود الإنسان لتمجيد الله، وبالسلطة السياسية، كما ينطق بحس تناسق التصميم وثروة أولئك الذي أمروا بتشييد تلك الأبنية الرائعة .فما زالت قادرة على إثارة إحساس المشاهد بالدهشة، عند رؤيتها عن قرب أو من مكان آخر.

ما عدا المسلمين أنفسهم، ومن يمكن استمالتهم للالتحاق بالجماعة الإسلامية الجديدة، كان المسيحيون هم الفئة الأولى المستهدفة بتلقي هذه الرسالة .يمكن رؤية الأمر صراحة في النقوش الأصلية، ومعظمها ذات أصل قرآني، وهي تُرى بوضوح وسط فسيفساء الزهور الجميلة داخل قبة الصخرة .جرى تحليل النقوش التي يزيد طولها عن ٢٤٠ مترا بعناية على يد عدد من الباحثين، آخرهم غرابر، الذي بيّن أن الهدف منها كان تبليغ رسالة توحيدية قوية معادية للتثليث موجهة أساساً إلى الذين انتزع المسلمون المدينة منهم، وما زالوا آنذاك خصومهم الرئيسيين دينياً وسياسياً.

ومما يثير الاهتمام ما يدل على أن اليهود الذين سمح الفاتحون المسلمون لهم بالعودة إلى القدس، بعدما طردوا منها على يد تيتوس عام ٦٠٠، لم ينظروا بسلبية نحو تبجيل المسلمين لأكثر الأماكن قداسة عندهم .فقد رحّب اليهود بالمسلمين، كما فعلوا قبل عقود قليلة عندما رحّبوا بالانتصارات المؤقتة للفرس على المسيحيين البيزنطيين الروم، الذين اضطهدوهم.

وخلال سنوات قليلة تم تخليد انتصار المسلمين بالحجر في مكان بقي فارغا عن عمد من جانب البيزنطيين كعلامة لسموّهم على اليهود .وفي الحال، شكّلت تلك المباني الجديدة المدهشة والمترفة في المكان نفسه تأكيدا لا لبس فيه على انتصار الإسلام وقوة واستقرار الأسرة الأموية.

٣

في بانوراما القدس اليوم كثير من التباينات التي تلتقطها العين .وربما كان الأكثر إثارة بينها السماء الزرقاء، عادة، والحجر المحلي الخفيف اللون، الذي بنيت منه القدس على الدوام، وعكس الشمس الساطعة دائماً، في إشراقها على الأماكن المقدسة كالحرم الشريف .فالتباين بين الحجر والسماء سمة للمدينة تجلت على مدار قرون : نعرف بأنها كانت على هذا النحو، بالتأكيد، منذ بداية العهد الإسلامي، ولا ريب بأنها كانت كذلك من قبل .وقد أدرك هذا التباين ووسعه، بصرياً، بعض بناة المدينة العظام عبر التوظيف المدهش للأزرق والذهبي، ألوان السماء والشمس، في قبة الصخرة، وربما في أبنية قبلها.

ولكن ثمة تباين آخر سرعان ما يتجلى لمشاهد اليوم .الانقطاع المقلق بين الأبنية الأقدم في المدينة، خاصة الطراز الإسلامي التقليدي للطوبوغرافيا المبنية للمدينة القديمة، المحاطة بأسوار رائعة شيّدت في القرن السادس عشر، على يد سليمان، أعظم سلاطين العثمانيين، وبين الأبنية الأحدث عهداً، خاصة الإسرائيلية الزاحفة على رؤوس التلال في الأفق.

هناك نوع من الانسجام مع المكان، ومع بعضها البعض، بالنسبة للأبنية الحجرية الناجية من العصرين العثماني والمملوكي، وهي تشكل معظم ما يُرى في المدينة القديمة، إلى جانب وفرة من الأبنية الأموية والعباسية والفاطمية والصليبية والأيوبية الأقدم.

كما يصح الأمر نفسه، وإن كان بدرجة أقل، على معظم الطوبوغرافيا المبنية خارج أسوار المدينة القديمة، التي يرجع تاريخها إلى أواخر الحقب العثمانية والبريطانية الانتدابية، حيث الفيلات الأنيقة، والأبنية الحكومية والتجارية، وعمارات الشقق خارج الأسوار في الأحياء العربية كالشيخ جرّاح، وراس العامود، وسلوان، وفي الأحياء العربية السابقة كالطالبية، والبقيعة، والقطمون، وفي كثير من الأحياء اليهودية الأقدم إلى الغرب والشمال الغربي للمدينة القديمة.

هناك بلا ريب عدد من العيّنات المعمارية غير الهامّة أو المميزة أو المثيرة .لكن ارتفاعها المتواضع عموماً (يزيد القليل منها فقط عن طابقين أو ثلاثة طوابق) واستخدامها للحجر الخام، أو غير المصقول بالطرق التقليدية، واستجابتها لتضاريس الأرض، تجعل لتلك الأبنية صلة تكاملية مع المدينة القديمة القروسطية ذات الشكل المستطيل، التي تمثل قلب القدس.

ولا يصح شيء من هذا القبيل على الأبنية التي أنشأتها إسرائيل منذ عام ١٩٦٧، خاصة المناطق السكنية للإسرائيليين، المسماة مستوطنات من جانب العرب، وأحياء من جانب الإسرائيليين، في القطاع الشرقي العربي من القدس .فهنا يتجلى الانقطاع في أبلغ معانيه، لأن هذه الأبنية لا تشبه التي ذكرتها، والتي تبدو لمعظمها علاقة عضوية ببيئتها .على النقيض، تشبه الأبنية الجديدة مواقع للحراسة، التي يبدو بعضها كأبراج المراقبة، والبعض الآخر كقلاع، في حالة متعارضة مع التضاريس التي تقف عليها .فهي تلوح في الأفق ضخمة، ثقيلة، ومربّعة، تسد الفضاء وتغطي الأرض، وغالباً ما توحي بأنها فُرضت على أماكنها بلا احترام للطوبوغرافيا، باستثناء الانتباه الحذر لضرورة الارتفاع إلى أوضاع دفاعية واستراتيجية.

وليس ثمة تباين أكثر وضوحاً من هذا مع تحف معمارية كأسوار المدينة، التي بناها السلطان سليمان، والحرم الشريف بما يضمه من أبنية (تشمل سلسلة من الأبنية المملوكية بيّنتها غرابر ولم أتناولها في هذه الورقة، لكنها تتمم طاقم الحرم بشكل مثير للإعجاب). فهذا تباين بين زينة تستهدف لفت انتباه الناس، سواء كان تزيينياً للمشهد بطوبوغرافيا مبنية، أو زينة أبنية بعينها، وبين صرامة عسكرية، وقبح تام وتبلّد يثير النفور بشكل صريح.

وبين كل ما فعلته إسرائيل في القدس الشرقية منذ عام ١٩٦٧، في ثلاث مناطق فقط ربما يتمكن

الإنسان من الإحساس بنوع من الزينة ومن المحاولة الفعلية لإشباع الحواس، بدلاً من عرض عناد قوة عسكرية متفوقة وبرودها وضروراتها الاستراتيجية.

هذه المناطق هي الحدائق العامة وممرات المشاة حول جدران المدينة القديمة التي جرى إبرازها مؤخراً، وساحة الحائط الغربي العامة، المتقشفة تماماً في الواقع، لكنها تتحرك أسفل الحجم الضخم للحائط الغربي لسياج هيرود، وأجزاء من الحي اليهودي المجدد، حيث الشوارع المعبّدة حديثا، والاكتشافات الأركيولوجية، والطلعة المعنية بأدق التفاصيل .لكن العين المدربة ترى حتى في هذه المناطق الثلاث ما يمثل طبقة فوق أخرى من المعنى، كما سنرى.

يتضح من قراءة الطوبوغرافيا المبنية لمشروع الاستيطان الإسرائيلي شرق وشمال وجنوب المدينة القديمة، في مناطق من القدس ضمت بعد عام ١٩٦٧، أن العديد من الرسائل بُلّغت، بواسطة تلك الأبنية ذات القبح الشنيع أغلب الأحيان، بقليل من الزينة أو من دون محاولتها . هذه الأبنية تمثل مشروعاً لا يحترم المكان، ولا ينم عن حساسية تجاه تقاليد العمارة المحلية، ويعير القليل من الاهتمام لما في الجهود الفعّالة من تأثيرات تراكمية على الطوبوغرافيا المبنية للمشهد.

فقد مجّد المزاج العام لدى الإسرائيليين بصورة دائمة عمل الإنسان للسيطرة على الطبيعة، وقدرته على إخضاع البيئة .لذلك، يُرى الفلسطينيون في نطاق تلك النوايا والأهداف، كجزء من هذه البيئة، كما نظر الروّاد الأميركيون، بلا ريب، إلى الأميركيين الأصليين، باعتبارهم قوة طبيعية متوحّشة ينبغي قهرها كجزء من عملية الحضارة .أما ما تركه العيش خلال ألفي عام من أثر على الطوبوغرافيا، عبر مصاطب زراعية شاملة، وقرى ومدن، وبلدات، فلا يرى من هذا المنظور إلا كشيء لا يمت بصلة إلى الفلسطينيين الحاليين، أو كبقايا قديمة لوجود أسلاف الإسرائيليين المعاصرين.

هناك اختلافات هامة، بالطبع، في رؤية الإسرائيليين لطوبوغرافيا البلد .وثمة انقسام عميق في صميم المشروع الصهيوني في فلسطين بين مبجلي الأرض وعلاقتها بدورات وأحداث التاريخ اليهودي، على نحو يكاد يكون صوفيا، يريدون معه الحفاظ عليها (رغم تعاميهم بشكل عام عن وجود الفلسطينيين الذين عاشوا في الأرض على مدار أجيال وما صنعوه فيه) وبين مؤيدي السيطرة على الأرض كجزء من إعلان ملموس عن انتصارهم على الشعب الفلسطيني، الذي يعيش أو عاش فيها.

ينتمي علماء الآثار، والمسؤولون عما يدعى المناطق الخضراء، التي يحظر البناء فيها، إلى معسكر، وينتمي مخططو توسيع الاستيطان والمستوطنون والبناة إلى معسكر آخر .ولكن حتى المناطق الخضراء، ومناطق التحريج، تستهدف خدمة أغراض سياسية أيضاً.

تجلى هذا الأمر في مذكرة لسلطة الأراضي الإسرائيلية عام ١٩٨٥، حول غابة جديدة يجري غرسها على حافة قرية صور باهر العربية، داخل حدود بلدية القدس، وقد ذكرها شاؤول كوهن في كتابه: ليس من السهل غرس غابة حقيقية اليوم، بل بالأحرى غرس غابة هزيلة هدفها الأساسي حماية المنطقة. ومن نافلة القول أن المنطقة تُحمى من سكّانها العرب، وميلهم غير المناسب لفلاحة أرض يملكونها.

أما في إدارة الأقسام الشرقية من القدس بعد احتلالها عام ١٩٦٧ ، فقد واصل رئيس البلدية آنذاك، تيدي كوليك، سياسة السلطة الكولونيالية البريطانية السابقة، في حظر البناء على جبل الزيتون، الذي يقدم بحالته الطبيعية غير المبنية خلفية مثالية تُرى المدينة القديمة من خلالها.

ورغم أن هذا الحظر حال دون ممارسة الملاّك العرب لحقوقهم، ومنع التجاوزات مثل الاستيلاء على الممتلكات، والفظاعات الجمالية الناجمة عن بناء مساكن جديدة للإسرائيليين في أجزاء أخرى من القطاع الشرقي المحتل، إلا أن احترام القيم الجمالية وحقوق الملكية لم يحولا في النهاية دون استخدام بلدية كوليك لحق الحكومة في مصادرة الممتلكات الشخصية، والاستيلاء على رقعة كبيرة من الأرض قرب قمة جبل الزيتون وتأجيرها بفائدة ضخمة لكنيسة المورمون، بينما مُنع أصحاب الأرض الفلسطينيون من استخدام أملاكهم الخاصة .وفي ذلك المكان ينتصب اليوم مركّب أبنية تضم معهداً تعليمياً للمورمون يتبع جامعة Brigham Young University .

وكما يتجلى في هذا المثل، فليس ثمة ما يدعو للافتراض بأن تيدي كوليك، الذي يعاملونه كقديس، والمحبوب من الليبراليين في العالم، كان متعاطفاً مع الفلسطينيين سكان المدينة .فقد أشرفت إدارة بلديته، بالتعاون مع الحكومة، على تدمير حي المغاربة وطرد سكّانه بعد عام ١٩٦٧ ، لفتح المجال أمام الساحة العامة الكبيرة المتواجدة اليوم قبالة الحائط الغربي، وفي الوقت نفسه طرد العرب الذين التجأوا إلى الحي اليهودي بعد فقدان بيوتهم في الجزء الغربي من المدينة عام ١٩٤٨ ، كما صادر أملاك الفلسطينيين أصحاب المشاريع التجارية قرب أسوار المدينة القديمة كجزء من مشروع تجميلي بيّن الامتداد الكامل لأسوارها.

وبينما كانت للمشروع الثاني مبرّرات جمالية، وألحق الأذى بمنشآت تجارية، وليس بمناطق سكنية، فإن طرد السكان العرب من الحي اليهودي، وحي المغاربة، مهما كانت الفائدة العائدة منهما على آخرين، قد ألحق الأذى بطوائف كثيرة من الناس.

ففي الحي الأول، الذي لحقته أضرار كبيرة ونُهب في حرب عام ١٩٤٨ ، نشأ حي يهودي مُجدّد وموّسع إلى حد كبير ويخلو من العرب (بقرار من المحكمة العليا) حي تزّينه دكاكين حصرية، ومدارس دينية يهودية مكلفة، ومساكن باهظة الثمن، يعيش الكثير من ساكنيها الجدد في الولايات المتحدة معظم الوقت (أحد الأماكن القليلة في القدس حيث تبدو الإنكليزية لغة ثانية).

أما الحي الثاني فمع تحرك الجرّافات، فقد شرّد المئات ممن عاشوا فيه وهو الحي الذي أقيم منذ قرون، بمساجده ومزاراته، مع تحرك الجرافات إلى الداخل .ونال هؤلاء تعويضات مثيرة للسخرية برعت الدولة الإسرائيلية في السخاء بها عند انخراطها في مشاريع للهندسة البشرية الاجتماعية-السياسية. تنتصب اليوم في مكان حي المغاربة ساحة واسعة الأرجاء، مسرح صلوات يومية عامّة على مدار الساعة أمام الحائط الغربي، واحتفالات رئيسية بالأعياد اليهودية، وتظاهرات سياسية من وقت لآخر، واحتفالات بتخريج وحدات النخبة في الجيش الإسرائيلي.

عندما نحاول تقييم وقراءة المؤثرات الحاصلة بعد عام ١٩٦٧ في ساحة الحائط الغربي والحي اليهودي المتاخم - بالرغم من تأكيدها للوجود الإسرائيلي واليهودي في القدس، ولو على حساب آخرين - فإن ثمة درجة أقل من الانقطاع مع نسيج المدينة القديمة المحيطة بهما، مقارنة بما فعلت الدولة الإسرائيلية في القدس وحولها منذ عام ١٩٦٧.

صحيح أن بعض الأبنية الأحدث في الحي اليهودي، بطلعتها الثقيلة الشبيهة بالقلاع، تصدم العين، لكن أماكن أخرى شهدت تجديدات تمتاز بالحساسية لأبنية قديمة (يرجع بعضها إلى ما قبل إنشاء الحي اليهودي نفسه في المنطقة في وقت ما من العهد العثماني، ربما في القرن السادس عشر أو السابع عشر).

لا يتنافر بعض البناء الجديد مع المدينة القديمة، حيث معظم الأبنية هناك تبلغ على الأقل ٤٠٠ و٥٠٠ سنة من العمر .بالقدر نفسه، يخدم كشف الحائط الغربي، الذي كان جزءاً من سياج معبد هيرود، في إظهار جزء من الحرم الشريف .فكما يعزّز كشف مساحة الحائط لدى المشاهد ذكرى أحد المعلمين، فإنه يعمق لدى المشاهد نفسه الانطباع القوي عن الأبنية القائمة في الثاني.

إجمالاً، لا يصل التباين بين طلعة الحي اليهودي، وساحة الحائط الغربي، وبين الواجهة الإسلامية للمدينة، أساساً، حداً يصدم العين .وبمعنى ما فإنه يعززها .ولا يمكن قول ذلك، للأسف، بشأن أغلب ما فعلته إسرائيل في الطوبوغرافيا المبنية منذ احتلالها للقدس عام ١٩٦٧.

٤

بالتالي، ما هي التضمينات السياسية لواحد وثلاثين عاماً من الجهود الإسرائيلية لتغيير الطوبوغرافيا المبنية للقدس الشرقية ؟ لقد ألمحنا إلى بعضها، لكن البعض الآخر غير واضح المعالم .فأحد التضمينات الواضحة لتلك الجهود كان تعزيز اللامساواة المأسسة بين اليهود والعرب في المدينة القديمة .كل الأبنية التي تكلمنا عنها على التلال المحيطة بالقدس إلى الشمال والشرق والجنوب متاحة، حصرياً، لاستخدام الإسرائيليين .هناك إعانات مالية حكومية متنوّعة متاحة للإسرائيليين فقط، يقتصر معظمها على اليهود وحدهم، عبر وسائل من نوع اشتراط صلاحية القروض والمعونات بالخدمة العسكرية في الجيش، أو عبر تقييدات صريحة من جانب الصندوق القومي اليهودي على بيع أو تأجير أملاك لغير اليهود .ونتيجة لهذه الوسائل، تمت استمالة نحو ١٨٠ ألفاً من الإسرائيليين للإقامة في الإسكان الجديد في القدس الشرقية منذ عام ١٩٦٧.

وخلال الفترة نفسها ازداد حجم السكان العرب في شرقي القدس، لتصل نسبتهم إلى ما بين ٢٨ و٣٠ بالمائة .لكن الفلسطينيين، خلافاً لليهود الإسرائيليين في القدس الشرقية، لا ينالون المعونات الحكومية، ولا يُسمح لهم ببناء مشاريع إسكانية تتماشى مع الزيادة الطبيعية في عدد السكان .كما تستخدم آليات تمييزية واضحة ومتنوّعة لحظر أو حصر البناء العربي، بما فيها تقييدات مناطقية عبثية، وهدم بيوت .ففي الفترة ما بين ١٩٦٧ و١٩٨٠، وما بين ١٩٨٢ و١٩٨٧ هُدم ما يزيد عن

٤٥٠ بيتاً عربياً على يد السلطات الإسرائيلية .وهدم ١٠١ بيت آخر منذ توقيع اتفاقيات أوسلو في سبتمبر ١٩٩٣.

هدمت تلك البيوت في الأساس لأنها بنيت بطريقة غير مشروعة (أي بنيت دون الحصول على رخصة بناء يكاد الحصول عليها يكون مستحيلاً) وهدمت في حالات قليلة بدعوى اقتراف أحد ساكنيها لجرائم أمنية .ولا حاجة للقول بأن البيوت المملوكة لليهود لا تتعرض أبداً للهدم بهذه الطريقة، سواء كانت لديهم رخص بناء أو لم تكن، أو لأي سبب آخر.

فالخلاصة الصافية أن تلك الأبنية التي نراها زاحفة عبر قمم وسفوح التلال حول القدس مخصصة للإسرائيليين بصفة حصرية .كما يجابه العرب صعوبات جمة في بناء مساكن جديدة بسبب قلة الأرض، أو عدم وجود أرض مخصصة للبناء العربي .لذلك عليهم العيش، أغلب الأحيان ,في بيوت آيلة للسقوط محصورة داخل جزر صغيرة في المساحة الكلية للقدس الشرقية .أما الباقي فمخصص للإسرائيليين : صودر ما يزيد عن أربعين بالمائة من المنطقة التابعة للضفة الغربية في عام ١٩٦٧، من أصحابها العرب لإقامة تلك المستوطنات ومنشآت أخرى لفائدة الإسرائيليين وحدهم، بينما خصصت مساحات شاسعة أخرى كخطوط خضراء، غير مخصصة للبناء، وهكذا دواليك.

هذا أحد أشكال التمييز الملموس الفاضح ضد العرب في القدس منذ عام ١٩٦٧ يلاحظ ميرون بنفنستي أن ٣ بالمائة فقط من موازنة تطوير المدينة عام ١٩٨٦ أنفقت على القطاع العربي، وفي عام ١٩٩٠ أُنفق ٦ .٢ بالمائة .ومع ذلك، ينطوي هذا الشكل من التمييز على أكثر التضمينات السياسية وضوحاً إزاء السمة الأكثر بروزاً للعيان، أي الطوبوغرافيا المبنية للقدس : المستوطنات التي تحوّم على التلال من حولها.

ثمة تضمين آخر للتغييرات في المشهد الحضري الناجم عن الاحتلال الإسرائيلي للجزء الشرقي من المدينة عام ١٩٦٧، وهو أن القدس أصبحت حدود المشروع الصهيوني مع نهاية القرن .وحين كانوا يملأون الأرض بالناس في إطار ترتيب استراتيجي معيّن (على امتداد الساحل من يافا إلى حيفا، وجنوباً من حيفا إلى بيسان، ثم صعوداً إلى إصبع الجليل الشرقي، على شكل حرف N) فقد كان ذلك هدف المرحلة الصهيونية الأولى قبل عام ١٩٤٨. ومع تحقيق سيطرة كاملة على مساحات شاسعة جديدة منتزعة من الفلسطينيين والجيوش العربية خلال حرب ١٩٤٨، كانت تلك هي الحدود الأساسية في الفترة من ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧. ومنذ عام ١٩٦٧ برزت حوافز متناقضة بقدر ما يتعلق الأمر باستعمار ما تبقى من فلسطين.

وقف الداعون إلى استيعاب سائر الضفة الغربية، يهودا والسامرة حسب تعبيراتهم، وقطاع غزة وهضبة الجولان في جانب، ووقف دعاة آخرون من أجل التخلي عن معظم المناطق المحتلة وملايينها من العرب، حفاظاً على يهودية الدولة، في جانب آخر .ومن غير الواضح لمن من هاتين النزعتين ستكون الغلبة في النهاية.

ولكن إذا كان من الواضح وجود انقسام لدى الإسرائيليين تجاه الاستيطان في أماكن أخرى، فثمة درجة عالية من الإجماع على ضرورة الاستيطان في القدس العربية وبالتالي السيطرة عليها. معنى هذا الأمر، بصرف النظر عن أي شيء آخر، مثل انقسامات إسرائيل السياسية، أو عملية السلام، التي لا تتماشى بقسوة مع اسمها، فإن المرجح أن تتواصل الدينامية التي خلقت بانوراما المستوطنات الإسرائيلية حول أفق القدس برمتها.

يمكن، بالتأكيد، للجهود الفلسطينية الرامية إلى مقاومة هذه العملية، أو لعب دور فاعل في تشكيل الطوبوغرافيا المبنية للمدينة، والتي لم تكن قابلة للملاحظة أو أنها كانت غير قوية طيلة ٣١ سنة مضت، إبطاء تسارعها، وكذلك كشف ما تعنيه أمام الرأي العام العالمي.

في الوقت نفسه، نجح الفلسطينيون نسبياً، بمعزل عن أي جهد سياسي من جانبهم، على المستوى الديمغرافي، رغم السياسات الإسرائيلية الرامية إلى تقليص عدد السكان العرب في المدينة .ومعنى هذا الأمر أنه، رغم كل التغييرات التي أحدثتها إسرائيل خلال العقود الثلاثة الماضية، فإنها لم تنجح في تغيير المعادلة التي ورثتها في عام ١٩٦٧، بقدر ما يتعلق الأمر بسكان المدينة : ما زال أقل بقليل من ٣٠ بالمائة من إجمالي السكان من العرب.

أما ما نجحت إسرائيل في تحقيقه عبر احتلالها وضمها للقدس الشرقية، وإقامتها لاحقاً لحلقة حجرية حول المدينة، فيتمثل في اقتفاء سابقة وضعها للمسلمين الخليفة معاوية في البداية، ووضعها قبل ذلك بقرون الأباطرة الرومان والبيزنطيون، كما وضعها هيرود، وربما الملك سليمان نفسه قبلهم: اقتران القدس بإضفاء الشرعية على السلطة، قبل وأبعد من أية دلالات دينية تخصها .فعلت إسرائيل ذلك بنجاح مستخدمة قوتها ليس للاستثمار في الدعاية، أو تنشيط السياحة، وما لا يحصى من الوسائل لتأكيد سلطتها في البلد من خلال سيطرتها على القدس، بل استخدمت تلك القوة في تغيير الطوبوغرافيا المبنية للقدس كرمز قوي ودائم لسلطتها السياسية الحصرية على المدينة.

وإذا أراد الفلسطينيون تفنيد هذه الحصرية، وأتيحت لهم فرصة الحصول على نصيبهم الشرعي في القدس، سيحتاجون بالطبع إلى قوة أكثر مما لديهم اليوم . ولكن إذا أرادوا النجاح فعليهم استخدام تلك القوّة، ويستطيعون حتى في الوقت الحاضر استخدام مصادر القوة الكبيرة التي يسيطرون عليها، مثلاً من خلال التجديد الشامل وصيانة مئات من الأبنية القديمة المملوكة للعرب داخل المدينة القديمة لإضفاء الشرعية على سلطتهم ومكانتهم على غرار جميع الأنظمة السابقة التي تركت بصمة دائمة على القدس، عليهم القيام بذلك عبر الكتابة على المشهد بالحجر، بالأبنية للتأثير بهذه الطريقة على الطوبوغرافيا المبنية لهذه المدينة القديمة.

ترجمة: ح.خ

الخروج من المشهد

رائف زريق

حيفا: جسرٌ معلقٌ في الهواء فوق وادي الصليب

وادي الصليب. بيوت من حجر وشرفات. بيوت لا تفتح أبوابها. أُغلقت قبل خمسين عاماً ولا يُعاد فتحها. واحد من آخر الأدلة الظرفية على حادث وقوع الجريمة. بيوتٌ لا تفتح أبوابها وتكاد تخدعك اللغة فتتورط لتقول «بيوتٌ مهجورة». وأنت لا تعرف من يهجر من. بيوتٌ مهجورة على وزن أموال متروكة.

كي يتم تسهيل حركة السير المؤدية إلى مركز «الهدار» والتي تمر بالطرقات المتعرجة لوادي الصليب أقيم جسر هوائي عريضٌ وشاهق غطى سماء الوادي. بمقدور السيارات الآن أن تعبر الوادي بسرعة فائقة، وسينجو المسافرون العجولون من مشهد بيوت الوادي العمياء تحملق في وجوههم. مائة متر يتم اجتيازها في خمس ثوان. خمسون عاماً يجري اختزالها إلى خمس ثوان. جسرٌ يوصل بين الأمكنة. جسرٌ يقفز فوق الأزمنة.

أما أولئك الذين يرفضون اختزال الأزمنة. ويشدّهم التفرس في الحالات النادرة، ويدخلون وادي الصليب. ففي انتظارهم مفاجأة ... لافتة كبيرة تتدلى من جدار متساقط تعلن: «هنا سيقام حيٌ للفنانين»..

جلادٌ ينتظر خمسين عاماً ويقرر أن يغفر لنفسه!

بيت الكرمة

هناك في الطرف الغربي لحي وادي النسناس العربي، وعند التقاء شارعين يقع بيت الكرمة أو كما

يسمونه «بيت هجيفن». وبيت الكرمة هذا هو مركز يهودي ـ عربي يُعنى بأمور التعايش والمصالحة ويبشر بالربيع. البناية تقوم عند التقاء شارع الصهيونية مع شارع هجيفن ـ الكرمة. شارع الصهيونية هو ذلك الشارع الذي سُمي يوماً ما بشارع الأمم، ثم تم اختزال الأمم الى أمة واحدة، ثم تم اختزال الاختزال ليتحول الى شارع الصهيونية. شارع هجيفن ـ بالعبرية ـ وتعني بالعربية الكرمة كان يسمُى هو الآخر بشارع الكروم، وتحول أيضاً الى شارع هجيفن ـ الكرمة.

برأيي أن هذه العادة في تحويل الجمع الى مفرد، والانتقال من الأمم الى أمة ومن الكروم الى كرمة، هي عادة قبيحة، خاصة إذا ربض في التقاء الشارعين مبنى يبشر بالتعايش والتسامح والتعددية.

عندما أقيم بيت الكرمة هذا كان على الحد الفاصل للوجود العربي حيفا. ومنذ سنين يقيم نشاطاته في الحي. لم أعرف عن أي نشاط له في منطقة الكرمل اليهودية المرفهة. لا أعرف لماذا نحن مطالبون بالاعتياد على حضورهم، لكنهم حتى غير مستعدين للاعتراف بغيابنا وغير مطالبين بالتعود على حضورنا.

خمسون عاماً ولم يُبن حي جديد للفلسطينيين في حيفا. خمسون عاماً لم نطالب بحي جديد في حيفا. «بيت هجيفن» يستمر في نشاطه وهو لا يزال قابعاً على الحد الفاصل للوجود العربي في حيفا.

ملعب كرة القدم ـ كريات اليعيزر

ملعبُ أخضر العشب داكنه. طقس آسيوي يجمع الفريق المحلي «مكابي حيفا» مع الفرق المنافسة. هنا لعب زاهي أرملي، نجم الكرة، ابن شفاعمرو قبل خمس عشرة سنة، ومنذ ذلك الحين يحظى الفريق بمشجعين عرب. أحد عشر لاعباً بزي أخضر وأبيض يراقصون كرة مدورة مع أحد عشر لاعباً آخر. جمهور المؤيدين ينقسم الى متحمس لمكابي حيفا، ومتحمس لمنافسه. مدرج الاستاد يعيد توزيع الحدود من جديد: الشباب العرب يحاورون مشجعي الفريق اليهودي داخل القفص السياجي ذاته. حاجزٌ حديدي يفصلهم من الناحيتين عن مشجعي الفريق الآخر. حاجزان حديديان يوحيان لجمهور المشجعين المحلي بوحدة المصير. وحدة الأخوة في القفص الشائك. سياج حديدي يقسم الناس من جديد. حيز يسمح للعربي أن يتدفق إليه كواحد منهم. ملعب كرة القدم مصنعُ مؤقت «لنحن» مؤقتة وعابرة. المشجعون اليهود يستعيرون من «أشقائهم» العرب بعض الشتائم بلكنة بولندية، والمشجعون العرب يعيدون نفس الشتائم بنفس اللهجة. نوع من استعارة الاستعارة.

بين شاطئ البحر والكانيون

المئذنة الشامخة لمسجد الكبابير تطل من بعيد وعن علو شاهق لتحرس البحر. لا أحد يعيرها

اهتماماً. المتنزه البحري يتمطى على امتداد الشاطئ الطويل، يكتظ المكان ليلاً ونهاراً. تواجدٌ عربي خجل. لا أحد يصرخ على الشاطئ، ههنا يتحول الهمس الى صفة عربية قديمة. لا أحد ينده .. للهواء كثافة خاصة.

بعض الشباب يسترقون النظر الى أجساد الفتيات نصف العاريات تلون رمل البحر الساخن ويتابعون السير ...

الكانيون ـ المجمع التجاري

حيزٌ مفضل. تواجدٌ عائلي مكثف. عرباتُ أطفال، استعادة لبعض من الثقة بالنفس.

هنا تمر العلاقة بينك وبين المكان عبر قوتك الشرائية، فيحضر العربي بصفته مستهلكاً اولاً ثم بصفته عربياً، يتوسط المال الذي في جيبك بينك وبين الغرف التجارية وواجهات العرض وجيب صاحب الدكان. إحدى المرات القليلة التي يستطيع فيها العربي أن يكون «وقحاً» الى حد ما، دون أن يتورط. حضور شاحبٌ طفيفٌ مشوب بغيابٍ أكثف.

الطريق المؤدية الى عرب النعيم

عرب النعيم قريةٌ غيرُ معترف بها، قائمة قبل قيام الدولة، وبالتالي فمن الأصح ان نقول إنها قرية مسلوبة الاعتراف. قرية مسلوبة الاعتراف يعني أن الدولة لا تعترف بها كمجمّع سكاني. الأرض القائمة عليها أعلنت كأرض زراعية، مع أن الاعلان جاء في حين كانت الأرض مسكونة بأهلها. لا اعتبار لهذا الوجود على الأرض.

الطريق المؤدية الى عرب النعيم تخدعك. اشارات الطريق المتناثرة بكثرة على جوانب الطريق تدلك رغماً عنك عن وجود مستوطنتين يهوديتين: الأولى «يوفاليم» والثانية «أشحار». مستوطنتان لم يبلغ عمر الواحدة منهما أصابع اليدين، ولا يبلغ تعداد سكانهما سوى بعض مئات، مستوطنتان أقيمتا على أراض تمت مصادرتها من أصحابها العرب. لا وجود لأية اشارة تدلك على وجود قرية عرب النعيم. فهي غير قائمة في الخرائط أصلاً. وقد جرت العادة أن تمثل الخرائط شكل المكان على الورق، وأن تعكسه كما هو. اما في هذه الحالة فيحاول ورق الخرائط أن يغير المكان. وعلى المكان أن يتلاءم مع الخارطة بدل أن تصور الخارطة المكان. وبدل أن ترسم «عرب النعيم» في الخارطة تمثيلاً للواقع، يجري محوها من الخارطة كمقدمة لمحوها في الواقع. كذلك الأمر مع اشارات الطرق، فما دامت دولة اسرائيل لا تستطيع أن تلغي وجود عرب النعيم من الوجود، فعلى الأقل تحاول الغاءها من ذاكرة المسافرين على الطرقات، وتعلن غيابها عن جغرافيا البلاد.

تأخذك الطريق المعبدة الجميلة إلى مداخل مستوطنة «اشحار». الطريق إلى اليمين تدخلك الى

مستوطنة «اشحار». وأما الطريق الى اليسار فتأخذك الى عرب النعيم. فجأة ينتهي الشارع المعبد ليستعاض عنه بشارع ترابي صخري، وعلى جسمك أن يعتاد منذ الآن وحتى وصولك الى عرب النعيم على ظروف ركوب الخيل وليس ركوب السيارة.

دقائق معدودة فقط، بالكاد تكفي المرء أن ينتهي من تدخين سيجارة واحدة تفصل مدخل أشجار عن عرب النعيم. الا أنهما عالمان مختلفان.

والناسُ في عرب النعيم لا يبنون بيوتهم من اسمنت وحجر خوفاً من أن تهدمها الدولة. يبنون بيوتاً مؤقتة من الإسبست والزنك. منذ خمسين عاماً وهم يبنون بيوتاً مؤقتة. مرة، كانت هنا بيوتٌ عادية من حجر وطين. هدمت الدولة كل البلد لكن أهلها أعادوا بناء بيوتها من جديد. بلدةٌ كاملة بنت بيوتها من دون ترخيص، قرية غير قانونية.

«محمد» الذي ضاق عليه المكان أضاف غرفة واحدة لبيته، بيته الأسبستي فاقد الماء والكهرباء. قدم «محمد» للمحاكمة. التهمة: بناءٌ غير مرخص. محمد يتساءل: «وكيف يمكن أن أحصل على رخصة ؟ فليس هناك أي إجراء يمكنني من أن أحصل على رخصة. أنتم أصلاً لا تعترفون بالمنطقة كمنطقة سكنية، ولا خارطة هيكلية للقرية. أنتم المسؤولون عن غياب الخارطة».

لا خيار أمام محمد: ليس بمقدوره أن يثبت براءته. فهو لا يملك خياراته. لم يختر أن يكون مجرماً. جريمة محمد لا تكمن في كونه بنى بيتاً بدون ترخيص، فخيار الترخيص غير قائم. جريمة محمد أنه بنى بيته. بموجب هذا المنطق فقد ولد محمد ليكون مجرماً. الدولة ومحمد يتبادلان الأدوار، الضحية والجلاد يتبادلان الأدوار. بدلاً من أن تكون الدولة متهمة بحرمان محمد من الماء، يصبح مجرد وجود محمد على أرضه جريمة.

لا طريق أمام محمد لاثبات براءته سوى أن يمنحهُ الرب بعض صفاته الالهية، فيستطيع بناء بيته في الهواء ... او الرحيل !

المشيرفة تتحول الى شارع

المشيرفة قرية عربية في المثلث، تسكنها مئات العائلات، مؤخراً قررت وزارة الداخلية أن تقيم مجلساً محلياً يجمع المشيرفة مع ثلاث قرى عربية أخرى في المنطقة. اسم المجلس المحلي «مجلس محلي عيرون». مكاتب المجلس في بلدة العفولة. من يذهب الآن ليجدد بطاقة هويته او ليحصل على بطاقة جديدة، سيكتشف مفاجأة جديدة. في بطاقة الهوية سُجل اسم البلدة عيرون، اسم الشارع، المشيرفة. هكذا تتحول قرية كاملة الى شارع.

بالمقابل قرب قرية كفر كنا بنيت بعض الأبنية. قبل أن تسكن الأبنية سمي المكان «بيت ريمون». مفرق الطرق الذي يوزع السيارات سمي أيضاً «مفرق بيت ريمون». كل ذلك قبل أن تسكن البيوت. قرية تتحول إلى شارع وشارع يتحول إلى قرية.

أحياناً يتكتم المكان على تاريخه، ويخفي ما كان فيه، ههنا يفضح المكان ويدل على ما ليس فيه.

الناصرة، الطريق الالتفافي

هناك الناصرة، وهناك الناصرة العليا. نتسيرت عليت. أهل البلد يسمونها شيكون اليهود، أي حارة اليهود. مدينة أصبح تعداد سكانها حوالي خمسين ألفاً وأهل الناصرة يسمونها شيكون اليهود. فطرتهم ترفض سرقة الأسماء، فاخترعوا اسماً يليق بوجود المهاجرين الغرباء على أرضهم.

بين الناصرة ونتسيرت عليت شارع التفافي يصنع الحدود بين المكانين. شارعٌ يصنع حدود الناصرة لكنه يفتح آفاق نتسيرت عليت. ذات الشارع ذو الحد الواحد يرسم للناصرة حدوداً ويلد نتسيرت عليت. نهاية المكان وبداية لمكان آخر. شارع التفافي قاتل. شارع يستطيع بضربة قاضية ان يحيي ويميت.

يرتطم نظر الداخل الى المدينة بمنظر بنايتين ضخمتين على حد الشارع الالتفافي من ناحية نتسيرت عليت. بنايتان على قمة الجبل تماماً. مشرفتان متعاليتان باردتان، تراقبان الناصرة وحاراتها. تطلان ولا تطالان. تقطعان الشك باليقين، من هو سيد المكان. محاولة مكثفة لاخضاع الطبيعة والسكان الأصليين معاً. البناية الأولى بناية بلدية نتسيرت عليت. بنيت منذ عامين فقط في مدينة عمرُها اربعون عاماً، غير آبهة بأن جارتها الناصرة ابنة الفي عام. تستعيض عن الزمان بالمكان، وتحتمي من التاريخ بالجغرافيا. البناية الأخرى هي مبنى المحكمة المركزية ومحكمة الصلح. هنا تتنازل فكرة سيادة القانون عن معناها المجازي لصالح معناها الحرفي تماماً. بناءٌ يبث القوة لكنه خائف قلق. بناءٌ لا ينام. بناءٌ متوجس.

على سفح إحدى تلال الناصرة المقابلة تطالعك ثلاثُ بنايات وسط منطقة خضراء: دير الراهبات البيض، كنيسة السالزيان، ومسجد النبي سعين.

في الناصرة

أنت تدخل الناصرة. بناءُ اسمنتي مكثف. حركة سير خانقة، كراجاتُ سياراتٍ لافتاتها بالعبرية. هنا وهناك بيوتٌ أرستقراطية. مكانٌ ما، لا هو بقرية ولا بمدينة. لا حميمية الريفٍ، ولا فضاءُ المدينة. مكانٌ يخلو من صياح الديك، ومن مقاهي المثقفين. مكانٌ ما، لا علاقة له بالحقول وبراءة الأرض، ولا بالنوادي والسينما والساحات. منتصف المسافة بين ما كان وما لن يكون. بين القرية الضائعة والمدينة الغائبة.

وان تسكن الناصرة يعني أن تكون بلا عنوان. لا أسماء للشوارع ولا أرقام. عليك أن تكون إما صندوق بريد، أو اسماً ما في حي الورود، أو حي الصفافرة، أو بير الأمير. عليك أن تقبل بموقعك

المبهم.

والناصرة مدينة بلا رصيف. ذلك الحيز الذي يمكن والداً من أن يجر عربة طفله، ويمكن امرأة من التسكع لتتملى من واجهات الحوانيت. ولترتشف فنجان قهوتها على مهل اذا أرهقها المدى.

الناصرة مدينة بدون حالة رصيف، وبدون مزاج الرصيف. تلك الحالة التي تجمع فيها المدينة بعض أفرادها بعد أن ذررتهم، سلختهم عن جماعاتهم العضوية الوراثية لترتبهم في فوضى الرصيف. حيزٌ يتمكن الواحد فيه من أن يمارس مجهوليته لدقائق، وأن تلتقي غربته مع غربة أخرى مؤقتة لتصنع ألفة مؤقتة، ولتنسج حالة ترقب حالمة: وجه جميل مبتسم، مقهى يغريك بفنجان قهوة، حملة تنزيلات كاذبة. الرصيف مصنع المفاجآت الصغيرة.

الناصرة تخلو أيضاً من ساحة عامة، من منتزه، من أي بناية أو مكان عام. مكان لا يملكه أحدٌ لكنه ملك الجميع في نفس الوقت. مدينة تخلو من فضاء المدينة، ذلك الحيز المفتوح الذي يذرر الأفراد، بحيث يكتسب الفرد خاصيته وتفرده الخاص وشخصيته غير القابلة للتكرار في فضاء المدينة، ذلك الفضاء الذي يولي الأهمية الأولى لإرادات الأفراد ورغباتهم، ويحررهم من انتماءاتهم المرسومة مسبقاً.

نحن هنا لا نزال في انتظار المدينة. وفي انتظار رصيفها وساحاتها. رصيفٌ يفرقنا بداية ويجمعنا نهاية.

■

ماذ الذي تبقى من الحيز العام جسداً وفكرة ؟ من يملك المكان العام؟ ومن يحلم به ومن يقوم بهندسته ؟ إن أول ما يلفت نظر مراقبي هندسة المكان في اسرائيل هو الطابع المركزي للملكية وللتخطيط من ناحية الدولة مقابل غياب المركز لدى الفلسطينيين.

فمعظم الأراضي في اسرائيل (٩٣٪ من مجموع أراضي الدولة) هي ملكية عامة. ملكية الدولة أو ملكية الصندوق اليهودي ـ الكيرن كييمت، في المقابل تغيب ظاهرة الملكية العامة للأراضي لدى الفلسطينيين. تغيب الملكية العامة لدينا وتغيب الملكية الخاصة لديهم.

وهناك طابع مركزي قطري للتخطيط يتولاه المجلس القطري للتخطيط ودائرة أراضي اسرائيل، إضافة إلى مؤسسات قطرية مثل دائرة حماية الطبيعة وغيرها. تتعامل هذه المؤسسات مع التخطيط بشكل يسهل عليها رؤية الصورة العامة، جاعلة من المكان، كل المكان، وحدة واحدة في ظروف تناغم وانسجام، انسجام أعضاء الجسد الواحد الذي يخضع لمركزية عقل واحد. وكل هذه المؤسسات تستهدف الفلسطيني وتنشط ضده.

في المقابل يبرز غياب المركز لدى الفلسطينيين في اسرائيل. فهم يواجهون هذه المركزية فرادى، إما كل قرية أو كل فرد على حدة بدون إمكانية تنسيق حقيقية، وبدون مهنيين متفرغين تماماً لهذه الضرورة. هذا الوضع يقلل الثقة بإمكانية عمل جماعي، ويزيد أهمية الدفاع عن الفردي، المحلي،

والخاص، ويصبح المكان «فلسطين» مجموعة لا نهائية من الأمكنة، تتصارع أحياناً فيما بينها، ولا تعرف ما الذي يجمعها.

هكذا يغيب الجسم العام الذي كان من المفروض أن يدافع عن الحيز العام (كمكان مادي)، ويتركز الدفاع في الدفاع عن الحيز الخاص. لذلك ترى سيارات مرسيدس تسير في شوارع محفرة، وتشاهد أحذية أديداس دون ملاعب رياضية. يبقى الحيز بدون أهل يدافعون عنه.

لم يعرف الفلسطينيون في تاريخهم المعاصر لحظة تبلور الإرادة العامة التي تمارس ذاتها في المكان العام. مرة كان المكان العام للأتراك ومرة للانكليز، اما الآن فالمكان العام يملكه الآخر الذي تقوم بينه وبين الفلسطيني حالة إقصاء.

والملكية، خاصة كانت أم عامة، تفترض ثنائية الموضوع والذات. الموضوع - يعني ذلك الحضور المادي أو المعنوي للشيء الذي يقبل نظرياً أن يكون متملكاً من قبل ذات معينة، كالأرض والسيارة والأسهم التجارية والكتب. كلها موضوعات للملكية. كي تقوم علاقات الملكية فهي بحاجة لذوات مالكة: الأفراد والشركات والذوات القانونية الأخرى. وكي تكون الملكية عامة يجب أن يسبقها المدى المفتوح الذي ينتظر حضورنا، مع فكرة غياب المركز بمفهومه الثقافي السياسي، ذلك المركز الذي من شأنه أن يمثل وأن يبلور الإرادة الجماعية للفلسطينيين في اسرائيل:- غياب المركز الاخلاقي السياسي الموجه، غياب هيئة تمثيلية منتخبة مباشرة تمثل هذا الجمهور، وتعكس إرادته ضمن كلانية فلسطينية، غياب «عقد اجتماعي» خاص بالفلسطينيين يضبط المشترك والمختلف محولاً الاختلاف الى تنوع ضمن وحدة. غياب المشروع وهذا ما يمكن تسميته بتفكك الكلانية السياسية.

أي أنه مقابل غياب المكان العام، يغيب الزمان العام. والزمان العام، هو زمان المجموعة، نبض حياتها، محور الزمن الذي تتحرك فيه المجموعة، إيقاعها التاريخي وصورتها المستقبلية المتخيلة لذاتها، وقدرتها أن تصبح أحلاماً جماعية، أو قل باختصار القدرة على السفر في الزمن. أن تسافر إلى الوراء لتستحضر ذاكرة وأن تسافر الى الأمام لتصنع حلماً.

وعملية استحضار الذاكرة ـ السفر الى الوراء في الزمن ـ وعملية صناعة الحلم ـ السفر الى الامام في الزمن ـ هما شكلان متباينان لحضور واحد، هو الحضور في الزمان وقدرة الحركة فيه.

فالحلم ليس لحظة مستقبلية فقط إنما خيط يوصل بين اللحظة الراهنة وبين لحظة ما متخيلة في المستقبل. الحلم محاولة لتتبع مسار تحول الواقع الى واقع أفضل. وبكونه كذلك فالحلم يحتاج إلى الذاكرة. لا يمكن صناعة الحلم مع اختزال الذاكرة. لا صورة للغد إن لم يحضر الماضي في الحاضر. لا أحلام للعدم ولا أحلام من العدم. الأحلام للذوات فقط. هي امتداد للذاكرة ولا تستطيع أن تعيش في قطيعة معها وإن كانت مرشحة لتجاوزها.

كل هذا واضح وجلي، إلا أن الجانب الآخر صحيح أيضاً. فعملية استحضار الماضي تتم الآن. هي عملية انتقائية. الماضي لا ينتظر كما ينتظر المسافرون في ردهات انتظار القطارات. ونحن نختار من

هذا الماضي ما نشاء من صور ومشاهد وشخوص. عملية استحضار الماضي تتم الآن في سياق البحث عن الحلم. محاولة البحث عن المستقبل تفتح لك أبواب الماضي. فكما يحتاج المستقبل إلى الماضي يحتاج الماضي إلى المستقبل. لا تعيش الذاكرة بذاتها ولذاتها، تعيش الذاكرة في سياق صياغة الحلم، وهكذا تصبح عملية صياغة الحلم شرطاً ضرورياً لقدرتنا على صيانة الذاكرة.

ومن هنا فإن محاولة المحافظة على المشهد والدفاع عنه أو «استرجاع» المشهد الذي كان ليست عملية مفروغاً منها. أحياناً يشكل الماضي وما تبقى منه من مشهد يدل عليه عبئاً ثقيلاً، وتشكل الذاكرة أيضاً عائقاً أمام التعامل مع الواقع المعاش، ويصبح طمسها أفضل الطرق لمعايشة المشهد الراهن، وفقط قدرتنا على الحلم بمشهد «جديد» مرشحة لإخراج المشهد الذي كان من صنميته الثقيلة.

وبالتالي وكما يمكن أن نتحدث عن تفكك المكان، من الممكن أن نتحدث عن تفكك الزمان. وهكذا يصنع المكان المفكك والمجزأ والمهشم فكراً مجزءاً ومفككاً، والشوارع الالتفافية لا تصنع حدوداً للمكان فقط إنما تخلق أيضاً في الذهن حدوداً حول المكان. من ناحية أخرى فإن غياب ذهنية الوطن والحق في الحيز العام تضعف الطاقة الكامنة لدى الفلسطيني في اسرائيل للتوسع في المدى المفتوح، باعتباره وطناً ينتمي إليه ويحق له التواجد فيه أينما شاء ومتى شاء. وبما أن قدرتنا على الانتقال في الزمان تعطي المكان بعداً آخر، فإن قدرتنا على الانتقال من مكان لمكان، تعطي الزمان بعداً آخر.

الناصرة

الملف
آفاق المشهد في فلسطين


BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية
دوريات إهداء

صور المكان

حسن خضر

-١-

ينبغي تحديد الإطار النظري لمفهوم المكان قبل البحث عن تجلياته الموضوعية في الثقافة الفلسطينية. ويمكن في هذا الصدد طرح علاقة المكان باللغة والثقافة، طالما كان هدف البحث رصد وجوده في النصوص الأدبية، وليس في أشكال تعبيرية أخرى من نوع الرسم أو النحت أو الموسيقى.

وفي هذا السياق يمكن العثور على فرق دائم بين وجود المكان بالمعنى الفيزيائي وصورته اللغوية. ففي لحظة تحوله إلى نص يخضع المكان لما تمتاز به لغة ما من طاقة على التخييل، وما تمتاز به ثقافة بعينها من طاقة على التمثيل. لذلك، يبدو المكان شيئا مفتعلاً، أو صياغة لغوية في أفضل الأحوال، كما برهن إدوارد سعيد في صياغة المركزية الأوروبية للمكان الشرقي المفتعل. ويمكن، بالتأكيد، استخدام الطريقة نفسها في تحليل مركزيات وصياغات أخرى، رغم اختلاف الأسباب.

فلن تتمكن الألوان والروائح، مثلاً، من امتلاك حضور ملموس في ثقافة لا تضفي على وجودها أهمية خاصة، لذلك يمكن تخييل أمكنة مختلفة دون الإحساس بغياب اللون أو الرائحة. وبالقدر نفسه، لا تستطيع اللغة النجاة من علاقة الثقافة نفسها بفكرة الفضائين الشخصي والعام وما تمتاز به من طاقة على التمثيل.

لذلك، هناك ضرورة دائمة لاعتبار عمليات من نوع تحويل النص إلى مكان للإقامة، على طريقة أدورنو، أو اكتشاف الفضاء الشخصي، كما عبر عنه بيير بورديو، من العوامل المؤثرة في توظيف ضمير المتكلم لنقل تصورات نعتقد بأنها تمثل ما ينبغي لنا التعبير عنه كناطقين باسم الجماعة، أو للبوح به كاعترافات فردية نعتقد بأنها لا تخص أحداً غيرنا.

ثمة مسألة أخرى تتمثل في استحالة إنتاج واقع ما بطريقة لغوية دون ممارسة مختلف ضروب الانتخاب والإقصاء والاختزال. فالاختلاف بين عين الذاكرة وعين الكاميرا، مثلا، لا ينحصر في

مجرد النزعة الانتقائية لدى الأولى، بل يتمثل في خضوع ما ينتخب أو يقصي لدوافع أيديولوجية ذات مبررات اجتماعية وسياسية في المقام الأول.

تتضافر مع هذه العوامل، وربما تكوّن طبقاتها الملتبسة الغامضة، قوالب تقبل الحصر، بقدر ما تقبل الوصف والتنضيد، وهي ذات حضور عابر للجغرافيا والثقافات. يمكن تسمية تلك القوالب بالأنماط البدئية الأولى، إذا جاز لنا القبول بفكرة يونغ عن الذاكرة الجمعية والتجارب التكوينية المشتركة لبني الإنسان.

ولعل أقدم تلك القوالب، وأكثرها نفوذاً، ذلك الانقسام الدلالي الصريح بين الأرض والسماء كمكانين في حالة تضاد. ظهر الانقسام في وقت مبكر من وجود الانسان على الأرض كمحاولة لتفسير نشأة الحياة والكون، ثم أصبح مصدراً لكل الإنشاء الخاص بالمبتدأ والخبر، الجنة والمنفى، البراءة والدنس، الخطيئة والخلاص...الخ.

يمكن اكتشاف التضاد بين المكانين في عدد لا يحصى من الدلالات اللغوية عن التسامي والانحطاط، عن الذروة والحضيض .. وكلها علامات مكانية. كما يمكن قراءة التاريخ البشري برمته على ضوء هذا التوتر الدلالي. وما يعنينا في هذا السياق التأكيد على الحضور الكثيف لهذا التوتر في جذر علاقة الانسان بمختلف الأمكنة.

وإذا كانت الأنماط البدئية الأولى خصائص مشتركة في كل ثقافات الكون، جاز لنا القول بخصوصية كل ثقافة على حدة في صياغة ديناميات خاصة تمكن منتجيها وحامليها من التعرف على مختلف المظاهر المادية للواقع عن طريق التأويل والمجاز. وهذا ما لم تكفّ التجربتان الجاهلية والأندلسية عن توليده في الثقافة العربية منذ قرون، بقدر ما يتصل الأمر بفكرة المكان.

في الإسلام، كما في غيره من الديانات، سطوة للعلامة المكانية الدالة على التحام جغرافيا الأراضي بالمقدس، فمن واجب المسلمين، مثلاً، الصلاة خمس مرات في اليوم في اتجاه مكة. ورغم ذلك يستأثر الطلل الجاهلي والمكان الأندلسي في الثقافة العربية بقدر من النفوذ لا يتناسب مع مكانتهما الدنيوية. ولا يجري الحديث، هنا، عن نفوذ في حقبة بعينها، بل عن حالة نفسية ووجودية ما زالت قادرة على ضخ صور وأخيلة معاصرة.

بهذا المعنى، يمكن القول أن الطلل والأندلس هما المكان العربي بامتياز. ولن نتمكن من فهم هذا الامتياز دون التذكير بالطبيعة الفردية للأول والجمعية للثاني. فالطلل علاقة مربعة الأضلاع يمثل الانسان ضلعها الأول، والمكان نفسه ضلعها الثاني، والزمن ضلعها الثالث، وذكرى العلاقة في زمن مضى يمتاز بالكمال وحاضر يؤكد الفجيعة ضلعها الرابع. في هذه العلاقة تجسيد حي ودائم لقدرة الزمن على تدمير السعادة الشخصية، بكل ما يتصل بقدرة شيطانية كهذه من انتهازية ومهارة في المباغتة.

أما الأندلس ففيها علامات التجربة الأولى، لكنها ذات خصوصية جمعية، أي تمثل ذاكرة تاريخية

ووجودية لكل حاملي الثقافة ومنتجيها. لحظة العيش في الأندلس تشبه نوعاً من الإقامة في التاريخ، ولحظة الخروج منها تشبه نوعا من العيش في المنفى. وكلاهما حالة لا تخص شخصاً أو طبقة أو بلدا بعينه، بل تخص الجماعة كلها.

- ٢ -

كيف ستتمكن من قراءة المكان الفلسطيني استناداً إلى المفاهيم السابقة؟ لا توجد، للأسف، دراسات حصرية حول الوجود الدلالي للأندلس أو الطلل في الأدب الفلسطيني. وبالقدر نفسه لا توجد دراسات حول تمثيلات الهبوط من الفردوس، أو دور الأيديولوجية السائدة في صياغة الخطاب الأدبي.

لكن العلامات السابقة مألوفة إلى حد بعيد في الأدبين الفلسطيني والعربي على امتداد هذا القرن على الأقل، بقدر ما يتعلق الأمر بفلسطين. وهي ليست مألوفة وحسب، بل ذات وجود كثيف وصريح يحرّض على محاولة فهمها في سياق المفاهيم السابقة أيضا.

يمكن البدء بالعنوان العريض الجامع والمانع الذي اختاره الفلسطينيون، أو جرت عليه العادة، لوصف ما أصابهم عام ١٩٤٨. فما حدث من ناحية واقعية، آنذاك، تمثل في هزيمة عسكرية نجمت عنها هجرة قسرية لعدد كبير منهم من أجزاء من فلسطين، وفي سقوط تلك الأجزاء في قبضة جماعة غيّرت اسم البلد وسعت إلى تغيير صورته الطوبوغرافية.

أطلق الفلسطينيون على ذلك الحدث تسمية النكبة. ولا توجد في التاريخ العربي ما عدا نكبة البرامكة في العهد العباسي حادثة حملت هذا الاسم. حتى الهزيمة الأندلسية نفسها لم تختزل في هذا التعبير. من نافلة القول، بطبيعة الحال، التذكير بفساد الدلالة بين النكبتين البرمكية والفلسطينية، الأولى تخص عائلة أو طائفة من الناس وتدور في حقل الكينونة الاجتماعية، بينما تخص الثانية شعباً بأكمله، وتدور في حقل الكينونة القومية.

ولعل في البحث عن الدلالات اللغوية للكلمة ما يشي بسر نجاحها في اختزال الحادثة الفلسطينية. فالنكبة، بالمعنى اللغوي، فعل من أفعال الطبيعة العاتية وغير المتوقعة، أي كل ما لا تملك الارادة الفردية أو الجماعية إمكانية الحيلولة دون وقوعه. لذلك، كانت العرب تصف الريح العاتية بالنكباء. وليس في القراءات المختلفة لمشروع الاستيطان اليهودي، أو حرب عام ١٩٤٨، ما يدل على حتمية النتيجة النهائية، أو ما يمنحها حصانة الحادثة الطبيعية.

لكن عارف العارف، الذي نشر في مطلع الخمسينات كتابا بعنوان «نكبة فلسطين» وضع للكتاب العنوان الفرعي التالي «أو الفردوس المفقود». ولعل في تحرير الإرادة من المسؤولية، كما في الخطيئة الأولى وما تلاها من منفى في الأرض، وبداية التصوير الفردوسي لفلسطين كجنة ضائعة، ما يدل على حضور ثلاثة نماذج تصويرية في آن: الهبوط من الجنة بفعل من أفعال القدر، غدر الزمن – ضلع العلاقة بالطلل – والخلاص عن طريق التضحية والفداء.

وكما لم تكن الهزيمة أمراً لا فرار منه، لم تكن فلسطين لا جنة ولا ضائعة. ففي حياة الفقر والظلم التي عاشها الفلاحون الفلسطينيون ما يبدد كل احتمالات الجنة، وفي فكرة الضياع ما يتناقض مع وجود فلسطينيين على أرض لم تقع، حتى عام ١٩٦٧ في قبضة العدو، ومع حقيقة المساحة الشاسعة لتلك الأرض.

لكن قصائد عبد الكريم الكرمي وهارون هاشم رشيد الباكية على فردوس مفقود، وقصص سميرة عزّام الشجية عن بؤس اللاجئين ومهانتهم، عززت الفكرة الفردوسية عن فلسطين، من خلال تعزيزها لكل ما في واقع الحال من بؤس لا يستمد معناه ومبناه إلا من زمن ذهبي سابق. ولم يكن في الإحساس بدنس من نوع ما لحق بالباقين في مناطق من فلسطين الضائعة، ولا في تصوّر المكان الضائع، إلا تعزيزا لمكان ارتفع إلى مكانة الطلل، بما يثيره من ذكريات الأحبة، ومن انتهازية الزمن، ومن سعادة غابرة.

يقول إدوارد سعيد أن الفلسطينيين حاولوا في العقدين الأولين بعد النكبة التأقلم مع الحاضر ونسيان الماضي. لذلك، لم تصدر في الفترة المعنية مذكرات شخصية أو كتابات تعالج الماضي. ولم يقدر لمحاولات من هذا النوع الظهور قبل منتصف الستينات، مع صعود الحركة الراديكالية الفلسطينية، بالمعنى السياسي، وذبول موجة البكاء على الإطلال، أو تعزيز دلالة المنفى خارج الفردوس كجحيم على الأرض.

لكن سعيد لا يذكر الدينامية التي مارسها الفلسطينيون من أجل التأقلم أو نسيان الماضي، وأعتقد أن تلك الدينامية كانت تجميد المكان وجودياً في زمن محدد، واعتبار كل ما تلاه قطيعة معه. فالأصل هناك في زمن جامد وجغرافيا ثابتة. وما المستقبل سوى استعادة لزمن ضائع يعيد الانسجام إلى مكان معتقل وصورته الخارجة مع الخارجين منه، والعائدة، بالضرورة إليه.

وقد قمت في أوائل الثمانينات بدراسة حول التمثيلات البصرية لفلسطين في صحافة المنظمات الراديكالية الفلسطينية في بيروت السبعينات، فكانت النتيجة المذهلة اشتراك مجالات المقاومة في نشر صور ترجع إلى عام ١٩٤٨ وما قبله، كلما اقتضت الضرورة الكتابة عن شأن راهن من شؤون الفلسطينيين في الجليل.

يمكن إيجاز ما سبق، عند الحديث عن العقدين الأولين من عمر النكبة، في عدم الاهتمام بالقدر الكافي بوجود أجزاء كبيرة من فلسطين ما زالت خارج القبضة الاسرائيلية، وفي نوع من الحرج القومي الناجم عن وجود فلسطينيين يعيشون بين الاسرائيليين، وكذلك عدم الاهتمام بالتغيرات الطوبوغرافية التي طرأت على المكان. وبالمقابل، كانت هناك مبالغة في تعزيز الوجود الفردوسي لفلسطين السابقة، وضرورة التضحية كشرط للتطهير الذاتي والخلاص.

- ٣ -

شهد العقد الثالث من عمر النكبة تحوّلات سياسية واجتماعية هائلة يخرج تناولها عن السياق

العام لهذه المعالجة. فما يعنينا يتعلق بتحوّلات الحقل الأدبي ومنظوماته التمثيلية والتخييلية. ورغم أن تعبير النكبة قد تمكن من العبور بنجاح من عقد إلى آخر، إلا أن بعض دلالاته الأساسية تعرضت لحالة قلب واستبدال، حيث عززت النزعة الراديكالية الفلسطينية من دلالته الموروثة من الجيل السابق، ليس كدليل على العيش في منفى خارج الزمن الذهبي، بل كتعبير بليغ عن جملة من القيم والمثل العليا، التي أصبح المخيم حاضنتها الطبيعية ومصدر أصالتها.

وكما يحدث في كل ظاهرة أدبية، كانت الأخيلة والأفكار التي سيدخل بها الفلسطينيون عقد السبعينات قد ولدت قبل تحولها أو الاعتراف بها كظاهرة سائدة بوقت طويل. ففي قصائد معين بسيسو في الخمسينات، القصائد التي تمنح الفقراء والعمال قيمة يستمدونها من ذاتهم، وترفع الالتزام الفردي إلى مرتبة المظهر الوجودي، وتحول النضال الوطني إلى طريق مؤكد للخلاص الجمعي، جرى توليد كل ما سيصبح سائدا في فترة لاحقة.

ورغم ذلك، يصعب العثور على ملامح واضحة للمكان الفلسطيني الضائع، أو محاولات لاسترجاع صورته خارج الأبحاث والدراسات التي بدأت في الظهور منذ أواسط الستينات. ففي أدب المخيم، الذي عاش لفترة قصيرة من الوقت ثم انطفأ، احتلت طوبوغرافيا المخيم، أو قاعدة الفدائيين، صدارة المشهد، على حساب المكان الأصلي الغارق في تأملات سياسية ووجودية مجردة. ولم يعد من اللائق في تلك التأملات إفراد مكانة خاصة للطلل أو مهانة اللجوء، بل للخطيئة الأولى وفكرة الخلاص.

كان غسان كنفاني، بما امتاز به من موهبة حقيقية، ونزعة تجريبية عالية، أكثر الفلسطينيين مهارة في إضفاء نوع من المهابة على أدب المخيم، وتوظيف روايات ناقصة ومتسرعة أغلب الأحيان، في محاولات أدبية ألحقت ضررا بمقلديه، لكنها لم تتمكن من عرقلة ميله الدائم إلى التجريب. ولا يمكن اعتبار صورة حيفا في «عائد إلى حيفا» محاولة لاسترجاع المكان أو تخييله، بل مجرد خلفية لفكرة مجردة عن الانتماء.

لم ينقض جبرا ابراهيم جبرا فكرة الفردوس أو الخلاص، بل رفعهما إلى مرتبة الأدب الرفيع، فصاغ نموذجاً لما ينبغي للمخلص أن يكون عليه. ورغم أن ذلك النموذج كان نقيضا للتجريدات الكفاحية التي حفل بها أدب المخيم الذي منح النظرية الثورية والجماهير مكانة، منحها جبرا، في الواقع، للثقافة الرفيعة، وفلسفة الطبقة الوسطى في الحواضر العربية.

لكن الوجود الحسي للمكان المجرد من دلالته الفردوسية جاء من ذلك الجزء الفلسطيني، الذي أوحى طيلة عقدين من الزمن بدنس من نوع ما، أصبحت تعبيرات شعر المقاومة، وشعر الأرض المحتلة، خارج التداول في الوقت الحاضر، كما تفصلنا الآن عن بداية ظهورها فترة تكفي لتأمل معناها بقدر أكبر من المعقولية.

ويمكن القول أن الأدب الفلسطيني القادم من الجليل قد أدخل مفهومين جديدين هما فكرة الارض، وفكرة المنفى في الوطن، من خلال علاقة لا تمنح الأولى صفة الطلل، وتجرد الثاني من دلالته

الجغرافية.

وإذا جاز الحديث عن رفع المسألة الفلسطينية لدى محمود درويش، بشكل خاص، إلى مرتبة السؤال الوجودي القائم على تأمل لعلاقة المكان بمكانة من ناحية، وعلاقته بالزمن من ناحية أخرى، بما ينطوي عليه الأمر من دلالة عابرة للجغرافيا أو القوميات، فإن تحرير الأرض من صفة الطلل، وتوسيع حدود المنفى كانا في جذر تلك المحاولة.

في السياق نفسه، سيتمكن إميل حبيبي من زعزعة حتمية أدب المخيم المؤسسة على تبسيطات بالأبيض والأسود لمسألة معقدة، بطرحه للشخصية الإشكالية الأولى في الأدب الفلسطيني، وأحد أبرز الروايات العربية في هذا الصدد.

وبقدر ما يتعلق الأمر بالثقافة الفلسطينية يمكن القول أن غياب الفردوس وتجسيد الشخصية الإشكالية لساكنيه، إلى جانب حضور الاسرائيلي كآخر يمتلك أشكالا مختلفة من الحضور، كانت من المحرضات الأولى لدفع صوت الأنا الفردي والفضاء الشخصي إلى واجهة المشهد الأدبي الفلسطيني.

من نافلة القول، بطبيعة الحال، تأكيد النفوذ الذي تمكن الاتجاه الجديد في الأدب الفلسطيني من تحقيقه، ونجاحه في التحول إلى نموذج سائد أعاد الفلسطينيون والعرب إنتاج أخيلته وأفكاره الأساسية بأشكال متفاوتة من النجاح طيلة عقدي السبعينات والثمانينات. ويبدو أن التطورات الأخيرة التي شهدتها المسألة الفلسطينية في عقد التسعينات، بما فيها احتمالات التسوية السياسية مع الاسرائيليين، وضرورة صياغة علاقة جديدة بالمكان قد وضعت التوتر الدلالي الذي وسم علاقة الفلسطيني بمكانه على أعتاب مرحلة جديدة. وإذا كان الاهتمام الذي أبداه مثقفون فلسطينيون في السنوات الأخيرة بالسيرة الذاتية والاسترجاع علامة عليها، فإن سمتها الأساسية تتمثل في طغيان صوت الأنا الفردي، وأشكال مختلفة من البحث عن الفضاء الخاص.

يمكن النظر إلى التطورات الأخيرة كتعبير عن محاولة الفلسطينيين لتطبيع علاقتهم بمكانهم الخاص، فلم تعد لفكرة الطلل جاذبيتها السابقة، كما فقدت دلالة الأندلس قدرة اختزال المسألة الفلسطينية في مجاز يوحد أرضا تاريخية ضائعة بأرض يتصارع فيها شعبان على السيادة السياسية.

– ٤ –

هناك مسألة أخيرة تتعلق بالطريقة التي نستطيع بواسطتها قراءة ديناميات التخييل والتمثيل الفلسطينية كما تجلت في الحقل الأدبي، بطريقة أشمل. وأعتقد أن تقسيم نورثروب فراي للفصول الأربعة كمنظومات أساسية لكافة أشكال التعبير الأدبي يصلح كخلفية عامة في هذا المجال.

يرى فراي أن أربعة أساطير هي الصيف والخريف والشتاء والربيع، بكل ما تتسم به من خصائص طبيعية تخص المناخ من ناحية والحاجات الأساسية للانسان من ناحية أخرى، تمثل بتختلف تنويعاتها وألوان طيفها نماذج أصلية تتحرك فنون التعبير الأدبية ضمن حدودها.

وإذا جازت قراءة النصوص الادبية في فترة زمنية كنص واحد تتجلى وحدته الداخلية مع غيره من

النصوص في الاعتماد على بنى تعبيرية ومفهومية مجددة، فإن الوجود الموضوعي لتلك البنى لا يخرج عن إطار نماذج فراي الأربعة.

ومن المرجح أن أسطورة الخريف، أي العيش في زمن ذبول الأشياء وموتها، القابل للتفسير في عدد لا يحصى من الحكايات الميثولوجية، وانتظار الشتاء الواعد بالمطر والخصب، كما تجلى في عدد آخر من الحكايات، يمكن أن تكون مرجعية مفهومية لمجازات الطلل والأندلس والفردوس المفقود، إلى جانب أفكار الخلاص الدينية والدنيوية التي وسمت خطاب الفلسطينيين الأدبي.

يستمد هذا الترجيح وجاهته من افتراض أن الغالبية العظمى من الفلسطينيين قبل عام ١٩٤٨ كانت تتكون من فلاحين، أي من أشخاص يقيمون صلات يومية، وجودية ونفسية، مع الطبيعة، ويؤرخون لتقلبات الأيام استناداً إلى تقلبات الطبيعة نفسها. وفي حالة كهذه يبدو البحث عن دلالات مألوفة من طبائع الأمور.

يمكن بالطبع تحليل شعارات ساذجة لكنها ذات دلالة من نوع «فلسطين عروس مهرها الدماء» - الذي أعيد انتاجه بمفردات مختلفة في قصائد وقصص وروايات مرّات يصعب حصرها - للعثور على دلالة أسطورة الخريف. فالزواج بالأرض كان طقسا من طقوس الديانات الزراعية القديمة، ودلالة الدماء التي تروي الأرض وتسقيها لا تحتاج إلى براهين إضافية، ناهيك عن زف الشهداء إلى الأرض، واطلاق صفة العرس على موت في سبيل الوطن.

بالقدر نفسه، يمكن القول أن التركيز على الخصائص الزراعية للمكان الفلسطيني، الذي أصبح أرضا للبرتقال الحزين - عنوان مجموعة قصصية لغسان كنفاني - لم يكن محاولة للصدق الفني في الأدب، أو نزعة رومانسية مفرطة، بقدر ما كان النموذج الأقرب إلى ذائقة ثقافة فلاحية عما ينبغي للفردوس الأرضي أن يكون عليه.

كان الحقل الدلالي للأدب الفلسطيني حالة خريفية مؤقتة وجدت أبلغ تعبيراتها في أدب المخيمات، الذي توجته أم سعد بغرسها لجذر دالية برغم المثقف الثوري على تأمل سر النسغ في حياة البلاد وأهلها، وفي تحويلها للفحولة إلى شرط من شروط الانتماء، ففي أحد الاعمال الروائية الفلسطينية يفرّع المثقف الثوري حبيبته لأنها افترضت امكانية عدم الإنجاب بعد زواجه منها، معتبرا مجرد التوقع خيانة وطنية.

لا نملك حقا أخلاقيا أو فكريا في البحث عن خلل من نوع ما في أدب الخريف، أو عن أوهامه الكثيرة. فما يفيد علوم الأدب والاجتماع في حالة كهذه يتمثل في كشف الديناميات التي تحكم مخيلة الانسان، وفي الاعتراف الدائم بوجود بنى مفهومية في الطبقات الدنيا لنصوص مختلفة لا تجعل منها نصا واحدا وحسب، بل تحدد علاقتها بالواقع.

لذلك، ليس الواقع ما يوجد بالفعل، بل ما تراه كل ثقافة بعينها فيها، أو ما ترغب له أن يكون عليه. وفي الحالتين لا تتموضع الرؤية أو الرغبة في فضاء مطلق السراح، بل في حدود وقوالب جاهزة تمنحها المبنى والمعنى في زمان ومكان محددين.

قراءة في الخطاب العربي عن الأزمة

ماهر الشريف

كيف يقارب الفكر العربي المعاصر الأزمة الشاملة التي تواجهها المجتمعات العربية؟ ما هو تصوره لطبيعتها وأسبابها؟.

عن هذين السؤالين، سأحاول، في هذه «القراءة»، الاجتهاد في الإجابة، بالإستناد إلى عدد من الدراسات والأبحاث التي تصدت، في السنوات الأخيرة، لهذا الموضوع[١].

وتجدر الإشارة، بداية، إلى أن ما أسماه فهمي جدعان بـ «أزمة الآفاق المسدودة» التي تواجهها المجتمعات العربية، مع بدء دخول العالم الألفية الثالثة، صارت تعكس نفسها، بصورة لا سابق لها، على النتاجات الفكرية العربية، بحيث لم يتردد استخدام مصطلح الأزمة «في أية حقبة كما تردد، ولا يزال، منذ بداية العقد التاسع من هذا القرن العشرين»، وهو ما يعكس «الحالة النفسية الصعبة التي تعيشها المجتمعات العربية اليوم، كما يعكس التخبط الذي يسم رؤية المراقبين العرب والأجانب للأوضاع العربية وحيرتهم في فهم ما يحدث فيها من اختلاجات وتقلبات واضطرابات فجائية، وأحياناً لا عقلانية»، بالإضافة إلى «مشاعر الإخفاق التي تسيطر على قطاعات الرأي العام المحلي، وحتى العالمي، في ما يتعلق بالواقع العربي»[٢].

ويرى المفكر القومي المخضرم قسطنطين زريق أن الشك والارتياب السلبيين «بدءاً من إنكار الأمل إلى اليأس من العمل» يغطيان الساحة العربية كلها، ويقر بأن «النظرة التشاؤمية» قد اكتسحت سائر الفرقاء العرب، وأن خطورتها قد اشتدت «بغزوها عقول الأجيال الناشئة ونفوسهم، حتى غدا الكثيرون من هؤلاء يشكّون بالهوية العربية وبقدرة العرب على أن يحققوا آمالهم.. وأن يتقدموا في

طرق العزة والكرامة»[٣].

■

ولكن كيف وصل العرب إلى هذه الحال؟ وأين يكمن الخلل؟.

عند تحديد أسباب الأزمة وطبيعتها، برزت، في إطار الكتابات العربية، اتجاهات رئيسية ثلاثة: ركز الأول منها على الدولة، والثاني على المجتمع، بينما ركز الثالث على الثقافة والفكر.

وكانت إشكالية الدولة قد تحولت، في السنوات الأخيرة إلى إحدى أبرز الإشكاليات في حقل الفكر العربي المعاصر، ولا سيما بعد أن تأكد عجز الدولة العربية المعاصرة عن إنجاز الأهداف التي طرحتها على نفسها، وتزايد التشكيك بـ «شرعيتها» بالتوازي مع صعود الإسلام السياسي، بالإضافة إلى التحديات التي فرضتها عليها ظاهرة العولمة المكتسحة. ورغم وجود اتفاق بين الباحثين، الذين تصدوا لمعالجة هذه الاشكالية، على تحميل الدولة مسؤولية رئيسية عن الأزمة التي تواجهها المجتمعات العربية اليوم، إلا أن المنطلقات التي انطلقوا منها، والمناهج والنماذج التحليلية التي اعتمدوها، والنتائج التي توصلوا إليها قد تباينت كثيراً في ما بينها. وعليه، فقد انبثقت من داخل الاتجاه الأول مقاربات عديدة عالجت إشكالية الدولة من زاوية «انفصالها عن المجتمع»، أو من زاوية «قطريتها» وانفصالها عن «الأمة»، أو من زاوية طابعها «التسلطي»، أو من زاوية توجهها نحو «التمشيُخ»، أو من زاوية تراجعها عن الاضطلاع بدورها في عملية الضبط الاجتماعي.

فالدولة العربية، في نظر أحد الباحثين العرب، هي دولة «النخبة»، وليست دولة المجتمع، وهي دولة «الخارج» ضد «الداخل»؛ أما الافتراق بينها وبين المجتمع فيرجع، في رأيه، إلى مطلع القرن التاسع عشر وذلك عندما أقام محمد علي دولته في مصر وأقدم على «ارتكاب مذبحة القلعة وسحق المماليك بين جدرانها ثم قام بتعطيل دور العلماء والأئمة في الحياة السياسية للبلد بهدف إنشاء مركزية إدارية على نمط الغرب»[٤]. وإذا كان الحنين إلى الماضي التقليدي على حساب الحداثة يبدو وكأنه يغلف مثل هذا المقاربات «الثقافوية»، التي ترى أن «النخبة العربية التقليدية» ظلت «محافظة على دورها في التعبير عن حركة المجتمع وحاجاته والقيام بالوساطة بين هذا المجتمع والدولة»، وذلك خلافاً لـ «النخبة» القائمة اليوم التي تخلت عن المجتمع وصارت تعاديه «بحجة تخلفه»، فإن القفز عن حقائق الواقع العربي السائر في اتجاه ترسيخ الكيانات القطرية، من جهة، والبقاء في إطار الفكر القومي التقليدي الذي لا يرى سوى شكل واحد لتحقيق الوحدة العربية هو شكل الدوْلة القومية الواحدة، من جهة ثانية، يميّزان، غالباً، المقاربات التي ترى في الأزمة العربية تعبيراً عن «مأزق» الدولة القطرية التي لم تحقق، كما يرى باحث آخر «تنمية حقيقية ولا استطاعت أن تحطم قيود التبعية الاقتصادية أو السياسية، وتخلت في نفس الوقت عن وعودها وشعاراتها بالتحرير والمواجهة المستمرة لاسرائيل»، مؤكداً أن هذه الدولة «هي القاعدة للهزيمة» وأن «مأزقها» هو «أنها تفقد شرعيتها ما لم تعمل على إلغاء نفسها»[٥].

وفي الواقع، فقد كان جورج طرابيشي من أوائل الباحثين الذين تصدوا، ومنذ مطلع الثمانينات، لإشكالية الدولة القطرية العربية، وأبرز في إطار تأكيده توجهها نحو «التقومن»، نقاط ضعفها؛ فقدّر، بداية، أن الخطير في الأمر، في هذا الزمن القطري، ليس تراجع فكرة الوحدة العربية بحد ذاته، حيث أن مثل هذا التراجع قد يكون مؤقتاً، وإنما تراجع فكرة القومية بالذات باعتبارها قوة تدخل كبرى للجماهير والشعوب في التاريخ، ورأى أن خطر قومنة الكيانات القطرية يطرح على بساط البحث، من جديد، نظرية عوامل الأمة ومقوماتها. إلا أن طرابيشي كان، ومنذ ذلك الحين، أكثر واقعية في التعامل مع مستقبل الدولة القطرية العربية ومع الحاجة إلى دورها؛ فاعتبر أنه ليس بوسع أحد أن يطالب هذه الدولة بتجميد تطورها إلى حين اندماجها في الدولة القومية، ذلك «أن تطور الدولة وتدخل الدولة كمبدأ موحد ضرورة تفرض نفسها بمزيد من الإلحاح إذا كان المجتمع المدني لا يزال في طور من الانقسامات العشائرية والطائفية والإثنية، نظير ذلك المجتمع الذي ورثته الدولة القطرية عن الحكم العثماني والحكم الكولونيالي»[٦].

وفي ظني، فقد بات على الفكر القومي العربي أن يبحث عن مداخل وطرق للوحدة تحترم خصوصيات الدولة القطرية، وتراعي مصالحها، وأن يُبرز، في الوقت نفسه، حقيقة أن هذه الدولة لن تكون قادرة، بالاعتماد على قدراتها الذاتية وحدها، على إيجاد حلول للمشكلات الكبيرة التي تواجهها، الأمر الذي يجعل مستقبلها مرهوناً بمستقبل النظام القومي العربي ككل.

ويقارب برهان غليون، في كتابه: «المحنة العربية: الدولة ضد الأمة»، إشكالية الدولة العربية بالاستناد إلى مفهوم «الدولة التحديثية»، بوصفها دولة «المركزية الشديدة» و«السلطة المطلقة» التي تنبع هويتها من مفهوم «بيروقراطية الدولة التاريخية»، وعبر التمييز الذي يقيمه ما بين التحديث والحداثة، من جانب، وتاريخ الدولة وتاريخ المجتمع، من جانب آخر. وإذ ينطلق من أن «الأزمة العامة»، التي تعيشها المجتمعات العربية اليوم، تكاد «تتركز كلياً على الدولة»، فهو يرفض تصورين سائدين عن طبيعة هذه الأزمة وأسبابها، الأول يُبرز مقاومة النظم والبنى القيمية والثقافية القديمة لعملية التحديث، بينما يشدد الثاني على دور التخلي عن الهوية الثقافية وتوسع دائرة الاستلاب وتبعيه النُخب الحديثة. ويرى غليون، خلافاً لهذين التصورين، أن الإخفاق الشامل الذي منيت به حركات «المقاومة الوطنية الإسلامية»، في القرن الثامن عشر، تسبب في التوجه إلى الدولة «كمركز للعمل والتراكم الوطني» بعد الجماعة «الدينية» أو «المدنية»، إلا أن الدولة التي «لم تنشأ هنا في حُجر الأمة وتعبيراً عنها» وإنما نشأت «من أنقاضها وفي مواجهتها»، لم تنجح في التحول إلى «دولة أمة»، بحيث أخفقت في أن تضمن «المطابقة العملية» بين الهوية الثقافية والهوية السياسية، من جهة، وفي أن تكون «دولة مؤسسات»، من جهة ثانية. أما السبب الرئيسي لهذا الإخفاق المزدوج فيعود، في تصوره إلى مفهوم ومضمون «الدولة التحديثية»، التي «فرضت» نفسها على المجتمع وانضافت إليه «كشيء خارج عنه»، فطرحت على نفسها، وبهدف استدراك التأخر

التاريخي للمجتمع وتحقيق اندماجه في الحضارة والتاريخ، مهمة إدخال عناصر الحداثة إليه، لكنها قادت، باسم التقدم والعقلانية والحرية والوطنية، إلى عكس أهدافها، إلى نوع خاص من الحداثة هو «ما تحت الحداثة أو حثالة الحداثة». ورغم أن أزمة هذه الدولة «التحديثية» صارت تبرز بوضوح اليوم، حيث باتت الدولة تشكل «مجتمعاً نقيضاً للمجتمع، قائماً بذاته في وجه المجتمع»، إلا أن جذور الأزمة تمتد عميقاً، كما يتصور غليون، في ظروف نشأة هذه الدولة وبنية القوى التي قامت عليها وعقيدة «التقدم التاريخي» التي تبنتها، وذلك منذ أن دشن نموذجها في جنوب المتوسط محمد علي في مصر، ومد فيه وعززه نظام أتاتورك في تركيا.

ولتزكية تصوره هذا، يقيم صاحب كتاب «المحنة العربية»، إلى جانب التمييز ما بين «تاريخ الدولة» و«تاريخ المجتمع»، تمييزاً آخر موازياً داخل الدولة نفسها بين ما يسميه بـ «البنية الأساسية» (الثابتة نسبياً) للدولة، من حيث هي جهاز بيروقراطي حديث «يضع لنفسه غاية تحديث المجتمع» وبين «القوة الفاعلة» (المتحولة) للدولة، من حيث هي «قوة اجتماعية سياسية حاكمة متبدلة»، إلا أن هذا التمييز الجديد لم يساهم، في ظني، في إزالة الالتباس عن تصور يقوم على رؤية «طبيعة» ثابتة في بنية الدولة «التحديثية»، منذ عهد محمد علي إلى دولة ما بعد الاستقلال، وذلك على الرغم من الإختلاف العميق في الطبيعة، الإجتماعية والسياسية، للفئات التي تسنمت سدة الحكم فيها، وفي طبيعة المشاريع التحديثية التي طرحتها تلك الفئات. ويبدو لي بأن الباحث نفسه يشير، وإن بصورة ضمنية، إلى التحول الأكيد الذي طرأ على بنية الدولة العربية الحديثة عبر ما يزيد عن قرنٍ ونصف من عمرها، عندما يذكر بأن الاستقلال قد شكّل «منعطفاً» على طريق بناء هذه الدولة «التحديثية»، وأن قاعدتها التاريخية تمثلت «في دخول ملايين الناس إلى الحياة السياسية والوطنية دفعة واحدة». أما بخصوص إخفاق الدولة «التحديثية» العربية في ضمان «المطابقة العملية» بين الهوية السياسية والهوية الثقافية، فإن الباحث يعترف بأن العرب لا يشكلون في نمط وجودهم الراهن «أمة» حسب الاستخدام الأوروبي الكلاسيكي لهذه الكلمة، بمعنى أنهم لا يعيشون في إطار دولة - أمة، إلا أنه يرى بأن هناك، وبالرغم من ذلك، وجوداً لـ «أمة - جماعة» تؤكد نفسها إلى جانب الدولة أو ضد الدولة، أي هناك، كما يكتب، «قومية عربية بمعنى قرابة روحية وثقافية وسياسية وتاريخية»؛ فهل يكفي وجود مثل هذه القرابة كي ينشأ لدى «الجماعة» حافز للإرتباط السياسي في ما بينها، وكي نحمّل الدولة «التحديثية» وحدها مسؤولية الإخفاق في تحقيق «المطابقة» بين الهوية الثقافية والهوية السياسية؟ وماذا عن أشكال التضامن التقليدية، الطائفية أو المناطقية، السائدة في صفوف «الجماعة» ودورها في تغليب المصالح الجزئية على المصلحة العامة؟.

إن النظر إلى الدولة العربية الحديثة بوصفها «ثمرة للحداثة المزيفة والمفسدة» منذ نشأتها، قد أدى إلى خلط النتائج بالمقدمات، وإلى القفز عن سيرورة التحول التاريخي التي أفضت، من جهة، إلى تغليب التحديث البراني، أو ما يسميه برهان غليون بـ «حثالة الحداثة»، على الحداثة الحقيقية، ومن

جهة ثانية، إلى إبراز أزمة الدولة المتمثلة اليوم في تآكل شرعيتها.

وتندرج دراسة خلدون حسن النقيب، القائمة على مفهوم «الدولة التسلطية»(٧)، في إطار الدراسات نفسها التي ترى في السلطة مجالاً تحتكره الدولة وحدها، متغافلة بذلك عن حقيقة السلطة التي يحوزها المجتمع والتي قد تتخذ هي أيضاً، في ظروف معينة طابعاً «تسلطياً». غير أن النقيب، وخلافاً لبرهان غليون، يركز دراسته على المرحلة التي بدأت مع الانقلابات العسكرية وأعقبت فشل التجربة الليبرالية. فضعف البرجوازيات الوطنية حوّل المسؤولية إلى الدولة التي استندت إلى تحالف مثّل حكم الطبقة الوسطى وتشكّل «من العسكر والقوميين والعقائديين والتكنوقراط»، ووجد شرعيته في تحقيق الاستقلال وتبني الأيديولوجيا القومية. أما الدور التاريخي الذي اضطلعت به هذه الدولة «التسلطية» فقد انطوى، في نظره، على مفارقة، حيث أن تدخلها الواسع في الإقتصاد والمجتمع أملته ضرورات التنمية وضرورة حماية موارد المجتمع من الإستباحة الامبريالية. إلا أنه كلما ازداد تدخلها في الاقتصاد والمجتمع ازداد تسلطها، خاصة في ظل غياب الضمانات الدستورية والرقابة الشعبية. ويقف الباحث موقفاً نقدياً من كل السياسات التي اتبعتها هذه الدولة في الميدانين الإجتماعي والثقافي، فيعتبر أن إقامة القطاع العام كان يهدف إلى تصفية الطبقة المالكة القديمة وضمان سيطرة الدولة الكاملة على المجتمع، في حين أن الإصلاح الزراعي جعل الدولة تمارس «استغلالاً مضاعفاً» على الفلاحين بسبب احتكارها تسعير المنتوجات الزراعية. وفي الميدان الثقافي، أدت «الثقافة الجماهيرية»، التي سادت بعد انتشار التعليم المجاني المنظم وانتشار الكتاب وتعاظم تأثير وسائل الإعلام، إلى «طغيان الاستهلاك المتعي على القيم الإجتماعية الأصيلة التي كانت سائدة في الماضي، وخلقت نوعاً غريباً من الثقافة هي الثقافة الاستهلاكية». ويخلص إلى أن هذه الدولة «التسلطية» قد حققت «نمواً بلا تنمية»، ولم تؤدِ إلى الإشتراكية، وأنها، في سعيها إلى احتكار مصادر القوة والسلطة في المجتمع، قامت بتصفية المعارضة وتنظيماتها وأخضعت المؤسسات الإجتماعية لخدمة الدولة، فقضت بذلك، بوعي أو من دون وعي، على الأسس المادية لمؤسسات المجتمع المدني متيحة «المجال لعودة التنظيمات المتخلفة ما قبل الرأسمالية، كالقبلية والطائفية والإقليمية، للظهور كتنظيمات بديلة، أي كشبكة جديدة للعلاقات الإجتماعية».

ولا يفلح خلدون حسن النقيب، هو أيضاً، في التحرر من قيود نموذجه التحليلي؛ فهو إذ ينطلق من موقف «عدائي» مسبق من نموذج الدولة الوطنية، التي كانت الدولة الناصرية تجسيدها الأبرز، يبخس ما حققته هذه الدولة من إنجازات ويناقض نفسه عندما يرى في نظامها الاقتصادي نظاماً «خاصاً» هو «رأسمالية الدولة التابعة»، في حين يربط تدخلها الواسع في الإقتصاد والمجتمع بضرورات التنمية والحؤول دون سيطرة الإمبريالية على موارد البلاد، لينتهي إلى القفز عن التحول الذي شهدته هذه الدولة عبر تطورها، والذي أدى، نتيجة عوامل عديدة داخلية وخارجية، إلى تحللها وإبراز جوانبها السلبية. وخلافاً لهذا الموقف المحكوم بفكرة مسبقة، يحاول الإقتصادي التونسي حكيم بن

حمودة الوقوف عند خلفية الأزمة العميقة التي صار يواجهها العالم العربي منذ منتصف الثمانينات، وتحليل الإنعكاسات التي تركتها على الدولة وعلى دورها في مجال التنمية والضبط الاجتماعي، ولا سيما في ضوء تطبيق برامج التصحيح الهيكلي، التي فرضتها على معظم بلدان «العالم الثالث» المؤسسات النقدية الدولية، والتي فاقمت من مشكلة البطالة، وأدت إلى انخفاض قيمة الأجور الفعلية، ووسعت مساحات الفقر، وكذلك في ضوء ظاهرة العولمة الرامية إلى تجريد الدولة من عدد من سلطاتها[٨].

وبداية يرفض بن حمودة الخطاب الاستشراقي الذي يزعم بأن هذه الأزمة هي النتيجة المنطقية لفشل «الطريق الغربي للحداثة»، الذي سارت عليه النخب العربية، واصطدامه بسكان متطبعين ثقافياً بالتراث النابع من «الهوية الإسلامية». وبالإستناد إلى منهج في التحليل يقوم على إبراز أهمية تمفصل الحيز الإقتصادي والحيز السياسي في العالم العربي، يرسم الإقتصادي التونسي اللوحة التالية: كان النضال المناهض للاستعمار هو المصدر الأول لإضفاء الشرعية على السلطات التي ظهرت في مرحلة الاستقلال، وتعزز هذا المصدر سريعاً بقدرة ديناميات النمو على ضمان الاندماج الاجتماعي ورفع مستوى معيشة السكان. وتميّزت عملية الضبط الإجتماعي التي اضطلعت بها الدولة بتدخل هذه الأخيرة النشط في ميدان إعادة توزيع المداخيل، وذلك بتحملها جزءاً من تكلفة إعادة إنتاج قوة العمل عبر دعمها أسعار بعض المنتجات الأساسية وتقديمها إعانة مالية، من خلال المشروعات العامة، إلى بعض الخدمات والمنتجات الاستراتيجية كالماء والكهرباء والنقل الجماعي والدواء. ومن جهة أخرى، نجحت دينامية النمو، التي تخلقت في السبعينات، في امتصاص النخب الجديدة التي انبثقت عن نظام التعليم الحديث وضمنت ارتقاءً اجتماعياً سريعاً لها. وبذلك استطاعت الدولة أن تبني شرعيتها، وأن تضمن انحياز المجتمع إلى منطقها، إلا أن هذا الانحياز كان في الواقع على قاعدة تقسيم للأدوار، تنازل فيه المجتمع للدولة عن الحيز السياسي في مقابل قيامها بضمان الإرتقاء الإقتصادي والإجتماعي له. غير أن انقطاع دينامية النمو وتداعي طرائق الضبط الإجتماعي، منذ مطلع الثمانينات، نتيجة لانخفاض عائدات الإقتصاديات العربية المباشرة وغير المباشرة، تسببا في تراجع القدرة الإستثمارية وتزايد البطالة وانخفاض الإستهلاك وتنامي ظاهرة التهميش، وفي بروز أزمة عميقة، اقتصادية واجتماعية وسياسية، قبعت في خلفية أزمة الشرعية التي صارت تواجهها الدولة الحديثة في العالم العربي، والتي كان من مظاهرها تصاعد احتجاج المجتمع على احتكار الدولة للحيز السياسي. وهو احتجاج لا يقتصر، في رأي بن حمودة، على الحركات السلفية، بل يشمل كذلك المنظمات والأحزاب والجمعيات التي تنتمي إلى عالم الحداثة في اطار ما يسمى بالمجتمع المدني، والتي تعبر عن احتجاجها على الدولة في الفضاء السياسي الديمقراطي.

ولا يبتعد عزيز العظمة عن اشكالية الدولة ذاتها، رغم أن مقاربته تتركز على العلمانية ومحوريتها في تاريخنا الحديث وواقعنا الراهن. غير أن صاحب كتاب: «العلمانية من منظور مختلف»[٩] يظهر

وكأنه يسبح ضد التيار عندما يشدد على ضرورة مغادرة اشكالية التطابق أو التنابذ بين الدولة والمجتمع، وينطلق من موقف مفاده أن الدولة العربية الحديثة كانت رافعة شعار التحول الإجتماعي والثقافي والعقلي والقانوني ـ على جزئيته وعدم اكتماله ـ في القرنين الأخيرين، وأنها ما زالت في الكثير من فاعلياتها أكثر تقدماً من عموم المجتمع. ويقيم العظمة، بداية، تمييزاً بين ما يسميه بـ «الدولة التنظيماتية»، التي نشأت بفضل التنظيمات العثمانية وتواصلت مع الدولة الليبرالية وبعدها الدولة الوطنية الثورية، وبين ما يسميه بـ «الدولة الاستتباعية»، دولة الإثنيات والطوائف الثابتة، معتبراً أن الدولة الأولى قد أزاحت العقلية الدينية عن محوريتها الثقافية، وسعت، في اطار عملية تاريخية عالمية عنوانها الحداثة، إلى جعل الثقافة والتربية أموراً آيلة إلى مجال «العموم الدولاني السياسي»، وليس إلى المجال الخاص المدني أو ما قبل المدني الذي «وسم جل ثقافات ما قبل الحداثة». وكان هدف هذه الدولة، من وراء محاولتها اختراق المجتمع، أن تخلق «مجتمع الدولة» بوصفه مجتمعاً مكوناً من أفراد وليس من جماعات تستتبعها الدولة. واستعانت الدولة، في مسعاها هذا، بفئة «تامة الجدة من صانعي وموزعي الثقافة» أسهمت في إنتاج «ثقافة دولة حداثية». وفي إطار هذه الثقافة باتت العلمانية «واقعاً تاريخياً» لا انفكاك عنه في دنيا العرب، وصارت تتكرس، كما حاول أن يبين العظمة، أماراتها الفعلية الكثيرة.

غير أن محاولة الإختراق الثقافي للمجتمعات العربية جوبهت منذ البداية ـ كما يؤكد الباحث نفسه ـ بمقاومة شديدة تصدرتها المؤسسة الدينية القانونية التي كان لها في الماضي السيطرة التربوية، وفرضت هذه المقاومة على الدولة الوطنية العربية، التي نمت في ظروف قاهرة من الحصار المحلي والعربي وواجهت أيديولوجيا إسلامية «مناقضة للقومية العربية» أو ما يسميه بـ «حلف بغداد ثقافي»، فرضت عليها، في اطار استراتيجيتها الدفاعية ولا سيما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، أن تجنح إلى «محاباة الرجعية الإجتماعية والدينية» من خلال اللجوء إلى الإكثار من «تداول العبارات والمفاهيم الدينية في المجال العام»، وبث «ثقافة غيبية» في أجهزة الإعلام وفي النظام التربوي. وتضافر هذا التحول، في السبعينات والثمانينات، مع التوسع السريع للأجهزة التربوية والثقافية والإعلامية التي خضعت لسيطرة «الإسلامي النفطي» ومع تنامي العداء، وخصوصاً في مصر، للشيوعية والقيام بتشجيع الحركات الأصولية أملاً في القضاء على النفوذ اليساري. وبذلك كله انتقلنا، وكما يقدر العظمة، إلى ما يسميه بـ «حقبة التمشيخ الدولاني»، التي صارت الدولة الوطنية «العلمانية» فيها «تستنكف عن الإضطلاع بمسؤولياتها تجاه محاولات إقامة سلطات موازية وتنزع إلى التظاهر بدرجات متفاوتة من التمشيّخ». وهكذا، وقّرت الدولة الوطنية بنفسها بعضاً من الشروط الأيديولوجية والثقافية المناهضة لها و«المعاندة لموقفها التاريخي التنويري الأول الذي بني على أساس قرن من التحول الإجتماعي والثقافي الأكيد»، الأمر الذي وضع مجتمعاتنا أمام أزمات شديدة[١٠].

وبغض النظر عن مغالاة عزيز العظمة في تقدير مدى الشوط الذي قطعته مجتمعاتنا العربية على طريق حداثة لم تفلح في ترسيخ قيمها، وبغض النظر، كذلك، عن الطابع السجالي الذي طغى على مقاربته للعلمانية، وجعله يتعامل معه بوصفها «عقيدة» من العقائد وليست، في الأساس، منهجاً لتنظيم الإجتماع البشري على أساس قبول واحترام «شرعية الاختلاف» (وهو ما تجلى في موقفه المتحفظ من رجال الإصلاح الديني وعلى رأسهم الإمام محمد عبده، الذين روجوا لمضامين العلمانية حتى وإن لم يستخدموا اللفظة بحدِّ ذاتها، وافترقوا بذلك عن المعبرين عن الإسلام السياسي)؛ بغض النظر عن ذلك، فإن العظمة قد بيّن بجلاء، كما يبدو لي، مسؤولية الدولة الوطنية العربية عن النكوص الإجتماعي الذي صارت تشهده مجتمعاتنا في العقدين الأخيرين.

■

هذا عن الإتجاه الأول الذي قارب الأزمة من خلال تركيزه على اشكالية الدولة، أما الاتجاه الثاني الذي ركز على المجتمع فقد برزت في إطاره مقاربتان رئيسيتان: الأولى بحثت عن أسباب الأزمة في بنية المجتمع العربي، والثانية بحثت عنها في العلل المزمنة التي عانى ويعاني منها هذا المجتمع، على المستوى الحضاري، وفي التغيّر الذي طرأ على نظام القيم السائدة فيه.

وتمثّل دراسة المفكر الفلسطيني هشام شرابي عن «النظام الأبوي واشكالية تخلف المجتمع العربي»[١١] نموذجاً عن المقاربة الأولى. و«الأبوية» التي تقوم عليها هذه الدراسة، بمعنى هيمنة الأب (البطريرك)، هي «سمة العلاقة الإجتماعية المركزية للتشكل الإجتماعي السابق على الرأسمالية»، وتشير بالتالي إلى مجتمع «ذكوري» تقليدي وسابق على الحداثة، تعاني المرأة فيه أبشع أنواع الاضطهاد. وفي نظر شرابي، فإن ما جرى في المئة سنة الأخيرة من الحياة العربية، التي سادتها «الأبوية»، أفضى إلى «تحديث» القديم دون تغييره جذرياً وإلى انبثاق ما يسميه بـ «النظام الأبوي المستحدث» البعيد، نتيجة ما يعانيه من «انفصام حضاري»، عن الحداثة الحقيقية والتراث الحقيقي. وتمثل الدولة في هذا النظام نسخة «محدثة» عن السلطنة الأبوية التقليدية، وجهازها الفاعل هو الجهاز القمعي، أما المؤسسات الأولية، كالعائلة والقبيلة والطائفة، التي يلجأ إليها المرء ليحمي نفسه من السلطة القمعية فهي تتكشف عن أشكال مماثلة من التسلط والقمع.

ولتبيان حيثيات تبلور هذا النظام، يلجأ شرابي إلى مفهومين رئيسيين هما التحديث والتبعية. فالتحديث الذي نتج عن الإحتكاك بالحداثة الأوروبية يشير إلى توفر «عامل خارجي» يؤثر في تطور داخلي فيدفعه إلى التحول، لكن بما يشوه تطوره الذاتي. أما التبعية فهي العلاقة التي نجمت عن سيطرة أوروبا الحديثة على العالم العربي، حيث أن الرأسمالية الأوروبية التي تغلغلت في البلدان العربية أدت إلى نشوء رأسمالية «تبعية ومزيفة»، وحالت دون ظهور طبقة برجوازية «ناضجة» وطبقة عاملة «أصيلة». وعليه، فإن «النظام الأبوي المستحدث» كان، في نظره، حصيلة «اقتران الإمبريالية بالأبوية». وبعد أن يحدد شرابي المراحل الثلاث التي مرّ بها هذا النظام: المرحلة العثمانية،

ومرحلة الهيمنة السياسية الغربية ومرحلة ما بعد الاستقلال، يتوقف عند الإنعكاسات التي تركها «التحديث التابع» على الحقل الثقافي ودوره في ضمان سيادة «خطاب الأبوية المستحدثة» الذي عرف عبر تطوره أنماطاً عديدة، إصلاحية إسلامية وليبرالية علمانية وقومية واشتراكية، وروجته فئات مختلفة من المثقفين، إلا أنه بقي عاجزاً عن تحقيق «انقطاع ثقافي» وعن تجاوز «البنى الفكرية والإجتماعية المتوارثة»، وبالتالي عن استيعاب «الطبيعة الحقيقية لمفهوم الحداثة»، وظل متسماً بسمات مشتركة، من أبرزها الطوباوية والمحافظة والتوكيدية وغلبة الأيديولوجي على النقدي فيه. وينظر شرابي إلى المرحلة الثالثة، أي مرحلة ما بعد الإستقلال، بوصفها المرحلة التي اكتمل فيها تبلور هذا النظام وتفاقمت فيها أزمته، وذلك مع بروز طبقة إجتماعية «هجينة» هي «البرجوازية الصغيرة الأبوية المستحدثة»، التي أدى وصولها إلى السلطة إلى «إنهاء» الحياة السياسية العامة، بمعنى أفول الحرية السياسية والتعددية الحزبية، بحيث ارتدّ المجتمع، في ظل هيمنتها، إلى ما يشبه «السلطنات القديمة» وتحوّل إلى «مجتمع جماهيري» يغيب عنه أي «تمايز طبقي واضح»، أو أي «وعي طبقي راسخ»، وصار ينجذب أكثر فأكثر نحو «المادية الغربية والرأسمالية الاستهلاكية»، وباتت المصالح الشخصية تحتل مكان الصدارة، في الثقافة السائدة فيه، على حساب المصالح العامة.

ويتضح من هذا العرض ـ الذي يبقى، كالذي سبقه، مبتوراً وتخطيطياً إلى حدٍّ ما ـ أنه إذا كان عزيز العظمة يغالي في تقدير مدى اندراج دنيا العرب في التاريخ العالمي وحداثته وعلمانيته، فإن هشام شرابي، ولكونه يتعامل مع مفهوم «النظام الأبوي المستحدث» كبنية قائمة بذاتها ومتجانسة (حتى وإن مرّ تطورها بمراحل ثلاث)، ينتقص، بل ينكر وجود أي شكل من أشكال هذا الإندراج. صحيح أنه محقّ في التأكيد على غلبة التحديث البرّاني، إلا أن هذا لا يعني أن الحداثة لم يكن لها أي تاريخ في حياتنا العربية. فعلى سبيل المثال، لا يزكي التحليل التاريخي الملموس لتطور الفكر العربي الحديث والمعاصر مسعى شرابي إلى إدراج هذا الفكر في بنية واحدة هي «خطاب الأبوية المستحدثة»؛ فالفكر العربي الذي عُرف باسم فكر النهضة، والذي ساد قبل بروز وتبلور المنظومات الأيديولوجية المنغلقة على نفسها اعتباراً من مطلع عشرينات هذا القرن، لم يكن فكراً «توكيدياً» ولا غلب الطابع الأيديولوجي على النقدي فيه. وخلافاً لما يراه شرابي، أحدث هذا الفكر النهضوي، الذي حملته وروجته فئة من المثقفين الحديثين، انقطاعاً ثقافياً حقيقياً، وأطلق الشرارات الأولى لثورة ثقافية حداثية، حتى في مجال فهم الدين، لم تجد في ما بعد من يؤججها ويعمقها، الأمر الذي وفّر شروط النكوص عنها.

وتندرج المقاربة الثانية، التي تبحث في علل المجتمع، على المستوى الحضاري، ونظام القيم السائد فيه، في حقل دراسات كان قسطنطين زريق من المبادرين إلى افتتاحه. وفي مؤلفه الأخير، الذي حمل عنوان: «ما العمل؟ حديث إلى الأجيال العربية الطالعة»، يتابع المفكر القومي ـ الذي بات قاب قوسين أو أدنى، كما يبدو من كتابه هذا، من أن يفقد إيمانه بالعروبة ـ يتابع في المنحى ذاته، مؤكداً

أن تخلف المجتمعات العربية، على المستوى الحضاري، هو «مصدر» جميع العلل الذاتية التي تعاني منها هذه المجتمعات وهو «العامل الرئيسي والمقرر» لفهم الأوضاع السيئة التي تطغى في هذه الأيام على الحياة العربية.

ويلتقي فهمي جدعان مع قسطنطين زريق في التأكيد على أن «العطب العميق» الذي اعترى كينونة العالم العربي، في العصور الأخيرة، لم يكن نتيجة التدخل الخارجي وحده وفي الأساس، إلا أن صاحب كتاب «الطريق إلى المستقبل»[١٢]، وخلافاً لزريق الذي يربط التخلف بغياب العقلانية، لا يرى في العقلانية سوى مبدأ موجه من بين مبادىء عدة، رافضاً دعوى بعض الكتّاب والمفكرين العرب الزاعمة بأن ما أصاب عالم العرب من نكسات أو إخفاقات «يرتد أولاً إلى واقعة طرد العقل من المدينة العربية». فالبحث عن أسباب هذه النكسات والإخفاقات يجب أن يتركز أولاً، كما يرى فهمي جدعان، على «قيم الفعل» التي توجه أحوال الفرد الذاتية وأحوال المجتمع المشخصة، ولا سيما بعد أن غزت «النزعة الذرائعية البرغماتية» جميع مناشط الحياة العربية وقطاعاتها، محدثة اضطرابات عميقة في نظام القيم الذي صارت تختلط فيه «قيم ما قبل الحداثة» مع «قيم الحداثة» و«قيم ما بعد الحداثة»، الأمر الذي أدى إلى انتاج بشر هاجسهم الرئيسي «قيمة ضارية»، تُسمى «الليبرالية الفجة»، وتقوم على أساس فردانية ذاتية تنشد الخير الخاص لأصحابها، وتجعل غايات أساسية لها معايير النجاح والمنفعة والمال والسلطة. وبالإستناد إلى مفهوم «التواصل»، بوصفه التعبير عن «علاقة مباشرة بالآخرين» تتسم بطبيعة «إنسانية وعاطفية»، وتشكل «الأساس الجوهري العميق»، الذي يسند الوجود المادي والحياة الروحية للإنسان، يرى جدعان أن انتشار ما يسميه بحالة «التدافع الشرس غير الرحيم» في مفاصل المجتمع والدولة وفي حياة الأفراد، كان نتيجة غياب أو انخفاض درجة التواصل بين الناس. فالعلاقات التواصلية بين عوالم العرب الخاصة هي اليوم، في نظره، في أدنى مراتبها، من حيث القوة والعمق والتشابك، والعلائق التواصلية في المجتمعات العربية تقوم اليوم على «العداء» أو «الحسد» أو «إيثار العزلة»، وذلك لأن النظم الإجتماعية السياسية المهيمنة على مصائرها هي نظم «كلانية» أو «شمولية» أو «اجتزائية مغلقة» تعمل في خدمة أجزاء معينة من المجتمع وتخصها وحدها بالإمتيازات؛ أما «النظام الأبوي»، الذي يحكم العائلة العربية، فهو، بما يستند إليه من «سلطة قمعية متفردة»، نظام مضاد للعلائق التواصلية الإنسانية والعاطفية.

ويبدو لي بأن التوجه نحو التركيز على الدور الذي يلعبه «فساد» الأخلاق والقيم السائدة في المجتمع هو توجه محمود وضروري، يمكن إدراجه ضمن تراث إصلاحي عريق خلّفه عدد من مفكري عصر النهضة، ومنهم فرح أنطون الذي نظر إلى فساد الأخلاق بوصفه «العدو الداخلي» للأمة، الذي يتجاوز خطره أحياناً خطر «العدو الخارجي» المتمثل بالاستعمار. غير أن هذا التوجه، كي يكون فاعلاً، عليه أن يبتعد، قدر الإمكان، عن التجريد، وأن لا يكتفي بوضع اليد على مظاهر الفساد في القيم والأخلاق، بل أن يبحث كذلك عن الشروط والعوامل، الإقتصادية والإجتماعية والسياسية،

التي ولّدتها. وفي هذا السياق، ورغم أهمية كتاب فهمي جدعان، إلا أن مفهوم «التواصل» الذي لجأ إليه لتحليل الواقع العربي وأزمته يظل قاصراً وحده، في تصوري، عن الإحاطة بمشكلات هذا الواقع، ليس لأنه مفهوم يرجع إلى فيلسوف غربي هو يورغن هابرماس، صاحب كتاب «نظرية فعل التواصل»، وإنما لكونه مفهوماً استخدم، وشاع استخدامه كثيراً في السنوات الأخيرة، لتحليل واقع مجتمعات رأسمالية متطورة قطعت شوطاً كبيراً على طريق الحداثة، وقيل أنها انتقلت إلى مرحلة «ما بعد الحداثة». وتجدر الإشارة هنا إلى أن مفاهيم مثل «التواصل» و«الفعل التواصلي» و«الديمقراطية التواصلية» قد شاعت مؤخراً في خطاب اشتراكي غربي جديد، يطمح أصحابه، عبر تجاوز نماذج الإشتراكية التي انهارت، إلى رسم ملامح اندماج اجتماعي، من نمط مختلف، يتعارض مع منطق وعقلانية السوق الرأسمالية، من جهة، والدولة البيروقراطية، من جهة ثانية[١٣].

ولا يخرج كتاب جلال أمين: «ماذا حدث للمصريين؟ تطور المجتمع المصري في نصف قرن ١٩٤٥ ـ ١٩٩٥ »[١٤] عن إطار الدراسات التي تركز على التغيّر الذي طرأ على نظام القيم السائد في المجتمعات العربية، إلا أن مؤلفه يحاول أن يغوص في عمق الواقع باحثاً عن الأسباب الإجتماعية والإقتصادية لهذا التغيّر؛ فيستند، في تحليله أزمة الإقتصاد والمجتمع في مصر، إلى مفهوم «الحراك الاجتماعي» كتعبير عن «صعود» طبقات وشرائح إجتماعية، كانت طوال النصف الأول من هذا القرن تنتسب إلى الدرجات الدنيا في السلم الاجتماعي، في مقابل «انحدار» طبقات وشرائح اجتماعية كانت تجلس في أعلى السلم الإجتماعي. وعلى أساس هذا المفهوم، يطرح الكاتب فرضية مفادها أن «الانقلاب في البناء الطبقي» للمجتمع المصري، والذي نجم عن «التحول الخطير» في طبيعة ومعدل الحراك الإجتماعي فيه، قد ترك «آثاراً بعيدة الغور في السلوك الإقتصادي والإجتماعي وفي المناخ الثقافي والسياسي العام». أما عوامل ظاهرة الحراك الإجتماعي هذه، فهي ترجع، في تصوره، إلى ما قبل ثورة ١٩٥٢، حيث كان التوسع في التعليم أهم عوامل «تفكك الحواجز الفاصلة بين الطبقات». ثم جاءت الحقبة الناصرية فدفعت بمعدل الحراك الإجتماعي إلى «مستويات غير مسبوقة»، بفضل قوانين الإصلاح الزراعي وإجراءات التأميم وسياسات التنمية ومدّ مجانية التعليم إلى الدراسة الجامعية، ونمو المؤسسة العسكرية وبيروقراطية الدولة، والتزام الدولة بتعيين جميع الخريجين. وفي السبعينات والثمانينات تسارعت وتيرة معدل هذا الحراك ـ رغم «أن بعض عوامله التي مارست أثرها بقوة في الستينات قد ضعف نبضها» ـ وذلك بفضل عاملين رئيسيين هما: الهجرة إلى دول النفط، التي قدمت «منفذاً للصعود الإجتماعي» أمام فئات واسعة من الشعب المصري، والإرتفاع الكبير في معدل التضخم، الذي أفادت منه، إلى جانب فئات ملاك العقارات وأرباب الصناعة والمشتغلين في تجارة التصدير والاستيراد، «طوائف واسعة من الحرفيين وعمال البناء والعمال الزراعيين الذين أفادوا من ندرة العمل الناجمة عن الهجرة». وبنتيجة هذا الحراك الإجتماعي، الذي شهده المجتمع المصري على مدى نصف قرن، شاع، كما يستخلص جلال أمين، «الاستهلاك المظهري أو الترفي»، واتّجه

الاستثمار إلى فروع «غير منتجة أو قليلة الإنتاجية»، وانخفض تقييم المجتمع لما يسمى بـ «فضائل الأخلاق»، في مقابل شيوع قيم «الشطارة والسرعة والقدرة على انتهاز الفرص والتكيف مع الظروف»، ومالت روابط الأسرة إلى «التفكك»، واقترن ذيوع عادات تقليدية مرتبطة بالتراث بذيوع عادات غربية مناقضة تماماً للتراث، بحيث اختلط «التغريب» بعادات ريفية، وصار «يتصل بالمظاهر الخارجية أكثر من اتصاله بالقيم والعقائد، ويتعلق بسلع الاستهلاك أكثر مما يتعلق بأنماط التفكير»، وهبط مستوى الآداب والفنون، وصارت تدخل على اللغة كلمات وعبارات جديدة «تعبر عن القيم الجديدة المرتبطة بالتغير الإجتماعي السريع»، وأخذت تشيع تفسيرات للدين «أقل عقلانية مما كان شائعاً بين الطبقات الأكثر حظاً من الثقافة والتعليم»، وباتت ظواهر «السكوت» أو «السلبية» أو «اللامبالاة»، السائدة في صفوف شرائح واسعة من الطبقات «الدنيا الصاعدة»، تمد الاتجاه الرامي إلى تعميق تبعية البلاد السياسية «بقوة لا يمكن الاستهانة بها».

■

أما الاتجاه الثالث الذي برز في إطار الخطاب العربي عن الأزمة، وأسبابها وطبيعتها، فقد ركز على حقل الفكر والثقافة. ويمكننا أن نجد في مؤلف محمد جابر الأنصاري عن «الفكر العربي وصراع الأضداد»[١٥] نموذجاً على هذا الاتجاه؛ وفيه يسعى المؤلف، الحريص، كما يبدو، على «أصالة» المنهج وعلى تفسير الفكر العربي تفسيراً يكون أقرب إلى طبيعة هذا الفكر من «التفسيرات الأيديولوجية والخارجية التي تم إخضاعه لها»، إلى إثبات فرضية مفادها أن حالة «اللاحسم الحضاري» التي تميّز الحياة العربية المعاصرة ترجع إلى سيطرة ما يسميه بـ «التوفيقية المحدثة»، بوصفها «أيديولوجية اللاحسم»، على الفكر العربي. ويعرّف الأنصاري «التوفيقية» بأنها نزعة تعمد في توليفتها إلى التقريب بين أضداد، بتجاوز عوامل الصراع فيما بينها ثم البحث عن مواضع الاتفاق. ويعتبر أن هذه النزعة «العقلانية المعتدلة» ليست جديدة على الفكر العربي، بل مثّلت واحداً من أنماط ثلاثة شهدها الفكر الإسلامي القديم، إلى جانب «السلفية»، المتمسكة بالمعنى الظاهري للنص، و«الرفضية»، التي اتخذت طابعاً سرياً «عرفانياً دهرياً». وبعد أن كانت هذه «التوفيقية» قد اختفت من على المسرح الثقافي، بعد «ردة» الغزالي ضد نزعتها العقلية، عادت إلى الظهور مع بدء الاحتكاك بالغرب في العصر الحديث على يد الإمام محمد عبده ومدرسته، ثم وجدت ارتباطها من جديد في الاتجاه «القومي الروحي» المعاصر، ولا سيما في الناصرية، حيث أن هذا الإتجاه في تياره الغالب جرى، وكما يرى المؤلف، مجرى «التوفيقية الإسلامية الإصلاحية»، وإن اختلفت بينهما المصطلحات وأشكال التعبير. وفي نظره، فإن «غلبة» الإتجاه «التوفيقي» على الفكر العربي الثوري المعاصر هو الذي حال دون نجاح هذا الفكر في تحقيق «ثورة مكتملة حاسمة»؛ فالطبقة «الشعبية» التي صارت تتنامى مع بداية الثلاثينات، ومثلتها البرجوازية الصغيرة، حملت، بحكم وعيها الثقافي، شيئاً من «روح العصر والحداثة»، لكنها ارتبطت من ناحية أخرى، وبحكم جذورها المكونة، بـ «عراقة تراثها

القومي والديني»، الأمر الذي جعلها تلجأ إلى «التوفيق» بين الثنائيات: بين المعاصرة والتراث، وبين الثورة والمحافظة، وبين الشيوعية والرأسمالية. والاتجاه القومي، الذي ولد في صفوف هذه الطبقة، تميّز بفكره «التوفيقي» ونزوعه إلى «وقف صراع الأضداد» في المجتمع عبر تقديم «حل وسط» يمنع انشطاره. ويتوقف الأنصاري مطولاً، في هذا السياق، أمام الظاهرة الناصرية التي جاءت، كما يقدر، «استجابة توفيقية» للرد على تحدي الإنشطار، وتعبيراً عن «عزوف مجتمعات الشرق العربي - أو ربما قصورها حتى الآن - عن مواجهة قضية الاختيار الجذري الحاسم بين أسس حضارتها الموروثة وبين المستلزمات التحديثية الجوهرية غير القابلة للتجزئة أو الاقتباس الانتقائي». وعليه، فقد ظل جمال عبد الناصر يعاني من «الأزدواجية والتأرجح» بين الراديكالية والمحافظة حتى المرحلة الأخيرة من حكمه، حيث صار يتخلق، اعتباراً من عام ١٩٦٤، «جنين جدلي» كان يؤشر إلى إمكانية الحسم، وهو الجنين الذي قتلته في مهده حرب حزيران ١٩٦٧ التي وجهت ضربة قاصمة إلى الناصرية، وهي «على وشك أن تخرج عن وسطيتها وتتحول إلى ما يشبه الثورة الجذرية». وفي ظروف الهزيمة، والرحيل المفاجىء لعبد الناصر، سرعان ما استعاد عنصر المحافظة، في الظاهرة الناصرية، قوته وجذب محور المعادلة إلى جانبه كما ظهر في «دولة العلم والإيمان» التي تولاها أنور السادات.

ويخلص الأنصاري إلى أن العرب المعاصرين، المنقسمين إلى «ماضويين» واقعين تحت وطأة التراث أو علمانيين «واقعين تحت تأثير الغرب» أو «توفيقيين»، يعانون من «شلل داخلي» يلعب دوراً لا يستهان به في الحيلولة دون توصلهم، منذ عصر النهضة، إلى «أي حسم حضاري ثابت ونهائي»، معتبراً أن «التوفيقية المحدثة» تواجه اليوم أزمة تتمثل في محاولتها التقريب بين عنصرين متباينين، تاريخياً وحضارياً، ولم تعد لهما «أصالة»، بحيث غدا الأمر توفيقاً بين «حداثة مجتزأة»، من ناحية، و«تراث مجروح الأصالة»، من ناحية أخرى.

ورغم أهمية التوجه للبحث عن أسباب الأزمة في حقل الفكر والثقافة العربيين - وهو توجه كان قد جرى إغفاله طويلاً -، إلا أن من غير المعقول تفسير الواقع بالفكر وحده كما يفعل محمد جابر الأنصاري، والذي يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يفترض بأن هناك في الفكر العربي، منذ زمن المعتزلة وحتى يومنا هذا، «جوهراً ثابتاً»، عصياً على التحول التاريخي، هو الجوهر «التوفيقي». وكان الباحث نفسه، الذي يعتمد منهجاً يقوم على إسقاط الماضي على الحاضر، قد افترض في دراسة سابقة له أن الأزمات السياسية المتلاحقة التي يعانيها العرب ليست وليدة الحاضر وحده بل ترجع إلى ماضٍ بعيد تداخلت فيه «عوامل الجغرافيا والتاريخ والتركيبة المجتمعية العامة المتوارثة»[١٦].

■

وأود، في الختام، التوقف عند مراجعة محمد عابد الجابري النقدية لـ «المشروع النهضوي العربي»[١٧]، والتي بدت وكأنها تحيي نمطاً من الدراسات اعتاد إرجاع الإخفاق والأزمة العربيين إلى عوامل خارجية في المقام الأول. ففي مراجعته تلك، يرجع الجابري «تعثر» المشروع النهضوي العربي في تحقيق

مطمحه العام المتمثل في «الوحدة والتقدم»، وما أصاب التحديث والحداثة من «انتكاسات» في الوطن العربي، لا «إلى مقاومة داخلية من القوى المحافظة في المجتمع العربي»، وإنما، وفي الأساس، إلى الدور «التخريبي» الذي قام به «الوجه الآخر» للحداثة الأوروبية من خلال بعديه اللذين يحكمان هذا الوجه وهما «التوسع الاستعماري والتنافس الأوروبي»، بالإضافة إلى دور المشروع الصهيوني بوصفه مشروعاً «نشأ وتبلور داخل الحداثة الغربية كواحد من عناصر وجهها الآخر»، ومشروع الاشتراكية العالمية، الذي صدر من داخل «المركزية الأوروبية» وبقي، هو الآخر، «يتجاهل ويضايق المشروع النهضوي العربي إلى منتصف الخمسينات من هذا القرن». ويتوقف الجابري عند الآثار التي نجمت عن وجود «مسافة تاريخية حضارية» بين المشروع النهضوي العربي، من جهة، ومشروع الحداثة الأوروبية، من جهة ثانية، رغم تزامنهما؛ فيعتبر أن تعامل المشروع الأول مع «حداثة» تجاوزت «الأنوار» تسبب في أنه لا الفكر العربي ولا الأوضاع الاجتماعية العربية ولا وضع العالم العربي الإسلامي كله، «كان قادراً على تقبل واستيعاب شعارات الحداثة الأوروبية بمضامينها الحقيقية»، بحيث أفضت عمليات التحديث، التي شهدها الوطن العربي في المرحلة التي غرس فيها الاستعمار الأوروبي «بنى الحداثة الأوروبية الموجهة لخدمة الاستعمار»، أفضت إلى بروز «انشطار ثقافي» بين نخبة تتخذ الثقافة الأوروبية المعاصرة مرجعية لها، ونخبة تتمسك بالمرجعية الثقافية العربية الإسلامية. ولم تعمل دولة الاستقلال، التي ورثت هذا النموذج «التحديثي الاستعماري»، إلا على تنمية الانشطار الثقافي، وتكريس وجود القطاعين «التقليدي» و«العصري»، اللذين أخذا يعيدان إنتاج نفس المواقف من قضية النهضة «بشكل أسوأ وأكثر خطورة مما كان عليه الأمر في القرن الماضي». وفي السنوات الأخيرة، تزايدت خطورة هذا «الانشطار الثقافي»، كما يرى، مع بروز نظام «الاندماج» و«العولمة»، الذي صار يشد إليه «القطاع العصري والنخبة العصرية»، مكرساً «تبعيتهما النهائية لنظام الهيمنة العالمي»، بينما يبقى «القطاع التقليدي والنخبة المرتبطة به محاصرين مقموعين»، ليأتي ردّ الفعل منهما في أعنف الصور «اللاعقلانية»، صورة «التكفير والهجرة».

وفي الواقع، فإن محمد عابد الجابري، بإرجاعه مسؤولية «تعثر» النهضة العربية إلى عوامل خارجية، في الأساس، قد أربك سلفاً مراجعته النقدية، التي طمحت إلى أن تكون «ممارسة معرفية في الماضي من أجل المستقبل» قائمة على «نقد الذات». وهو بإدراجه مشروع الاشتراكية العالمية، في عداد المشاريع «الخارجية» التي أعاقت المشروع النهضوي العربي وأضرته، قد ابتعد كثيراً عن الموضوعية التاريخية. كما أنه بإصراره على تأكيد الطابع «الأوروبي» للحداثة، قد قفز عن واقع تحوّل هذه الحداثة من وليد أوروبي - ساهمت «الرشدية اللاتينية» مساهمة فعّالة على مدى ما يقرب من ثلاثة قرون في تمهيد الطريق أمام ولادته - إلى مشروع إنساني بات منفتحاً، من الناحية الموضوعية، على إضافات واغناءات غير أوروبية، بحيث لم يعد من المنطقي الزعم بأنه كان للحداثة، عند بروز المشروع النهضوي العربي في نهاية القرن الماضي، وجهان؛ فالذي كان له وجهان، وقتئذٍ، هو

أوروبا التي تنكرت، بوجهها الآخر الاستعماري، للمضمون الإنساني في حداثتها؛ وهذه الحقيقة لم تكن غائبة، في الواقع، عن معظم مفكري عصر النهضة الذين طمحوا إلى تقديم إضافتهم العربية في حقل الحداثة، ونجحوا، فعلاً، في زرع غراس حداثية كثيرة لم يُكتب لها أن تستكمل نموها كي تثمر، لأسباب داخلية، في الأساس، وكذلك خارجية؛ كما أنها ليست غائبة كذلك عن ورثة أولئك المفكرين النهضويين الذين أدركوا - بعضهم بصورة متأخرة - الحاجة إلى نفخ روح جديدة، متجاوبة مع العصر، في تلك الغراس بما يضمن، في نهاية المطاف، تفتح ثمار الحداثة في مجتمعاتنا.

أما الارتباك في هذه «المراجعة النقدية» فقد تجلّى في بروز قدرٍ من التناقض فيها، وذلك عندما وضعها صاحبها على سكة أخرى من البحث، مستخلصاً بأن هناك ظاهرتين - لم يكن لـ «الخارج» أي دور في توليدهما - أعاقتا تحقيق هدفي «الوحدة والتقدم»، وهما ظاهرة عدم حسم مسألة العلاقة بين الدين والسياسة، من جانب، وظاهرة الانفصال بين السياسة والأيديولوجيا، من جانب آخر. ففيما يتعلق بالظاهرة الأولى، اعتبر الجابري أن حركة الإصلاح الديني الحديث، التي أطلقها كل من جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، لم تفلح في بلورة مشروع نهضوي تتجاوز به الإشكالية التي تطرحها في التجربة الحضارية العربية الإسلامية، «منذ اندلاع النزاع بين علي ومعاوية»، العلاقة بين الدين والسياسة. أما في ما يتعلق بظاهرة الانفصال بين السياسة والأيديولوجيا، فهو أرجعها إلى عوامل عدة، من بينها إغراق أيديولوجيا الوحدة والتقدم «في الحلم» وعدم انطلاقها من تحليل الواقع العربي، وإغفالها هذا الواقع والتراث الذي يسنده، بالإضافة إلى عامل هو «الأهم»، يتمثل بـ «غياب الديمقراطية» في دولة الاستقلال؛ وكتب: «وإذا نحن بحثنا عن أسباب فشل مشاريع الوحدة العربية.. وجدنا أن السبب الرئيسي يكمن في كونها مشاريع واتفاقيات أملتها عوامل ظرفية يشوبها كثير من الانتهازية، مشاريع تقفز على الواقع وتشرع للإرادة الشعبية من أعلى» (ص١١٤).

دمشق

الهوامش:

١ - تشكّل هذه المادة القسم الأول من بحث مطوّل، سيتركز قسمه الثاني على «الحلول» و«المخارج» التي يتصورها ويقترحها الخطاب العربي لتجاوز الأزمة.

٢ - أنظر: غليون، د. برهان: «المحنة العربية. الدولة ضد الأمة»، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، تشرين الثاني ١٩٩٤ (الطبعة الثانية)، ص ٢٠٩.

٣ - في كتابه الأخير: «ما العمل؟ حديث إلى الأجيال العربية الطالعة»، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، كانون الثاني ١٩٩٨، ص١٠.

٤ - أنظر: نويهض، وليد: «إشكالية الدولة العربية المعاصرة: الانفصال عن المجتمع»، مجلة الاجتهاد، بيروت، العدد الرابع عشر، شتاء العام ١٩٩٢، ص٢٠٣ - ٢١٥.

٥ ـ أنظر: شلق، الفضل: «الأمة والدولة والنخبة»، في المصدر السابق، ص ٥ - ١٤.

٦ ـ أنظر: طرابيشي، جورج: «الدولة القطرية والنظرية القومية»، بيروت، دار الطليعة، شباط ١٩٨٢.

٧ ـ أنظر كتابه: «الدولة التسلطية في المشرق العربي المعاصر، دراسة بنائية مقارنة»، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١.

٨ ـ أنظر:

Ben Hammouda, Hakim: "Ajustement, Mondialisation et crise de I'Etat dans le Monde arabe", Alternative Sud, vol.II(1995)2, Paris, L'Harmattan, pp. 95-123.

٩ ـ صدر في بيروت، في عام ١٩٩٢، عن مركز دراسات الوحدة العربية.

١٠ ـ أنظر كذلك كتابه: «دنيا الدين في حاضر العرب»، بيروت، دار الطليعة، ١٩٩٦.

١١ ـ صدر هذا الكتاب في بيروت، في كانون الثاني ١٩٩٢، عن مركز دراسات الوحدة العربية.

١٢ ـ أنظر: «الطريق إلى المستقبل. أفكارٌ ـ قوىً للأزمنة العربية المنظورة»، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.

١٣ ـ أنظر على سبيل المثال:

Sintomer, Yves: "Le socialisme entre pouvoir et démocratie communicationnelle", in L'idée du socialisme a-t-elle un avenir?, Actuel Marx Confrontation, Paris, Puf 1992, pp.67-83.

١٤ ـ صدر في سلسلة «كتاب الهلال»، القاهرة، العدد ٥٦٥، يناير (كانون الثاني) ١٩٩٨.

١٥ ـ صدر في بيروت، في عام ١٩٩٦، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٦ ـ أنظر: «تكوين العرب السياسي ومغزى الدولة القطرية. مدخل إلى إعادة فهم الواقع العربي»، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٤.

١٧ ـ أنظر: «المشروع النهضوي العربي. مراجعة نقدية»، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، كانون الأول ١٩٩٦.

حوار



الدكتور شوقي ضيف:
معي قريتي وحاضري وتراثي القديم!

حوار: حسين حمودة

لفترة طويلة من الزمن، ولأسبابٍ غامضة، ظلّ الدكتور شوقي ضيف مرتبطاً عندي بما يستدعي الدهشة، ويحرك الفضول، ويطرح التساؤل!

ربّما كان هذا متعلّقا بأنه - كما يعلم كثيرون - ينتمي إلى أولئك الذين جمعوا بداخلهم، في صيغة فريدة وتركيب غريب، بين جوانب متنوعة؛ فهو أزهري النشأة، مسّته يد «التحديث» في كلية الآداب بجامعة القاهرة - خصوصاً بعد صلته بأستاذه طه حسين - ووقف على بعض المناهج الغربية، وظلّ مشدوداً إلى مكوّنات تراثه القديم.

وربّما لأنه صاحب ذلك العدد الوفير من الكتب المتنوعة (التي تفرض حضورها في كل مكتبة تعاملت معها، وربّما في كل مكتبة - عامة أو خاصة - في أرجاء الوطن العربي). وقد جمع الدكتور شوقي ضيف في هذه الكتب التي تجاوز الخمسين كتاباً (ترى بأي دأب كتبها ؟!) بين اهتمامات شتى في مجالات متعددة: من الدراسات الأدبية، إلى تحقيق التراث، إلى النقد والبلاغة، إلى السيرة والأدب الشعبي، إلى تفسير القرآن، إلى النحو واللغة..

وربما لأنه - عند لقائي الأوّل به، قبل ما يزيد على عقدين من الزمن، فاجأني - مثلما فاجأ كل من التقاه للمرة الأولى - بذاكرة أو حافظة غير محدودة القدرة، لا تتوقف عند النصوص فحسب بل تجاوزها إلى الأرقام والتواريخ، بما يصوغ علامة استفهام كبيرة حول كيفية تدريب هذه الذاكرة، وترويضها، وتوجيهها..

وربما لأنه، في كل حديث عنه من قبل أساتذة «كبار» لي، مسبوق دائماً بالقول: «أستاذنا الكبير»، فضلاً عن أنه - فيما أعرف - يعدّ أستاذ كُتّاب ونُقّاد كثيرين، موزّعين في بلدان العالم العربي، أقرأ لهم وأحترمهم.. ترى من يكون أستاذ أساتذة لي، وأستاذ من أقرأ لهم وأتعلّم منهم؟!

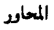
ربما لهذا كله، أو لغيره، ظل الدكتور شوقي ضيف لفترة طويلة، بطريقة أو بأخرى، بالنسبة إليّ، «لغزاً» من الألغاز. وقبيل ذهابي إليه لإجراء هذا الحوار لمجلة «الكرمل»، كان إحساسي بـ «اللغز» يتصاعد، إلى ما يشبه دواراً من التساؤلات.

■

خلال حواري معه، ثم بعده، لم أصل إلى حلٍّ للغزي الخاص: لم تختف دهشتي، ولم يتلاش فضولي، ولم تمح تساؤلاتي، على الرغم من أنني ـ محاولاً التخلص من هذا كله ـ طرحت على الدكتور شوقي ضيف أسئلة كثيرة، مطولة ومتنوعة ـ وربما مرهقة ـ أجاب عنها جميعاً، بل ـ أستطيع القول ـ وردّ على بعضها بإسهاب. دارت هذه الأسئلة حول جوانب عدة من تجربته الفسيحة: من عالمه الأول القديم، في القرية التي تناءى عنها ولم يغادره «نموذجها» أبداً، إلى المرتكزات الأساسية في «سيرته»، إلى منطلقاته في النظر إلى التراث العربي القديم، إلى تصوراته حول وضع النحو العربي واللغة العربية الآن، إلى صلاته بأساتذته، وبالجامعة، وبتلاميذه، إلى رؤيته «لموجتنا» العربية في زمننا الراهن، ولدور الناقد، ولمتغيرات الحاضر الأدبي، ولتجربته مع الشعر الفلسطيني.

■

لقد مضيت إليه، وجلست طويلاً معه، وسألته وأجابني. وعندما خرجت من مكتبه بمجمع اللغة العربية بالقاهرة (وهو عضو قديم فيه، ورئيس جديد له).. كنت ـ من ناحية ـ مطمئناً إلى حد ما لما ظفرت به من إجابات، ولكني ـ من ناحية أخرى ـ كنت أواجه ذلك اللغز القديم نفسه، وقد اكتسى بعداً جديداً، حول ذلك «الشاب» الذي بلغ السابعة والثمانين من عمره، ولا يزال يتحمس وينفعل، ويحرص على أن يبذل كل جهد ممكن في كل إجابة عن كل سؤال يوجّه إليه، كأنه لم يتخط أبداً دائرة الصبي الذي «كانه» في زمن بعيد ـ والذي توقف عنده مطولاً في سيرته الذاتية: ذلك الصبي الطموح، الجاد، الساعي إلى التفوق وإثبات الحضور، المستشعر ـ دوماً ـ لخطر ما، وبواجب العمل لأن الإنسان في امتحان دائم، متجدد.





دوريات إهداء

■ *هل كان ما دفعك إلى اختيار عنوان (معي) لسيرتك الذاتية سعي إلى الحوار مع عناوين أخرى مثل (مع أبي العلاء) أو (مع المتنبي) لطه حسين أو (معك) لسوزان طه حسين؟.. وهل كان استخدام ضمير الغائب في هذه السيرة بمثابة محاولة للوصول إلى أكبر قدر من الموضوعية، ولانتزاع أفسح مساحة من حرية الحركة؟.. أم كان هذا الاستخدام امتداداً ـ ينطوي على إعجاب ما ـ لصيغة «الفتى» التي استخدمها طه حسين في (الأيام)؟*

■■ نعم، ربما كان هذا الحوار الذي يقيمه عنوان سيرتي مع عناوين أخرى حاضراً أو مأمولاً، ولو بطريقة غير مباشرة. وأتصور أن استخدامي ضمير الغائب ارتبط برغبتي في أن أذكر الأشياء والحقائق دون تمويه. لقد بدأت بالقرية ووصفتها في أول الكتاب، كما هي أو كما كانت في فترة نشأتي الأولى بها. ثم بدأت أتحدث عن الأسرة التي كوّنتني أو فتحت ذراعيها لاستقبالي، ومضيت أتحدث عن «الكُتّاب» الذي تعلمت فيه بهذه القرية، فضلاً عن أشياء أخرى شغلت بها في تلك الفترة، مثل «الشاعر» الذي كان يحضر بربابته في الاحتفالات الطيبة التي كانت تقام بالقرية لينشد

الشعر حول بطلي العرب أبي زيد الهلالي ودياب بن غانم.. وما إلى ذلك مما شغلت به في ما بين الطفولة والصبا. اتصل أيضاً بهذه «الحقائق» التي حرصت على تقديمها كما هي، التحاقي بالمعهد الديني في «دمياط»، وقد حرصت على وصف هذا المعهد وصفاً دقيقاً لأن علماءه هم أحفاد العلماء الذين جعلهم قايتباي في هذا المعهد منذ زمن بعيد جداً. كان لهؤلاء العلماء المنتسبين إلى سلالة علم ممتدة فضل كبير عليَّ، آثرت أن أتوقف عنده في هذه السيرة. لقد كان هؤلاء العلماء يدفعوننا إلى قراءة الشروح والحواشي للكتب الأزهرية، وهذه الكتب ـ في الحقيقة ـ هي التي كوّنتني.

في تلك الكتب، عادة، يقول صاحب المتن رأيه، ثم يأتي الشارح فينتقد هذا الرأي، ثم يأتي صاحب الحاشية فيردّ على الشارح، ثم يجيء تقرير فوق الحاشية.. وهذا الحوار المستمر الذي كنت أطالعه في كتب الفقه والنحو كان له فضل كبير على تكويني، طبعاً مع فضل الأساتذة الذين كانوا يرعوننا ويهتمون بنا ويدفعوننا إلى معرفة هذه الحوارات، وإلى النفاذ إلى أفكار أخرى تخالف ما نقرأ، أو تدافع عما نقتنع به من بعض الآراء الأخرى.

لقد حرصت على أن أعبر عن كل هذا كما عشته تماماً، وعلى أن ألتزم بحقائقه تماماً.. ولعل استخدامي ضمير الغائب ساعدني ـ فيما أرجو ـ على تحقيق هذا كله.

■ *أنت في (معي) حرصت ـ مع حرصك على ذكر هذه الحقائق ـ على أن تضع قيم القرية التي انتميت إليها في مواجهة قيم المدينة التي ارتحلت لها: الترابط والتعارف وتقديس العمل، في عالم القرية، مقابل الاغتراب والفردية والإبهام وتمزق الأواصر والتواكل في عالم المدينة..*

الآن، بعد هذا الزمن الطويل، كيف ترى ذلك التقابل بين هذين النمطين من القيم؟ هل تغير كل منهما؟ هل أصبح هناك «متصل» يجمع بينهما؟ إلى أي حدّ هيمن أحدهما على الآخر؟

■■ النمطان لا يزالان موجودين والمسافة بينهما لا تزال قائمة، فيما أرى، في مصر على الأقل. صحيح أن القرية تطورت إلى حد ما، خلال هذا الزمن الطويل، بكثرة من تعلموا من أبنائها، ولم يعد الحال كما كان «في أيامي» حيث كان المتعلمون من أهل القرية قليلين جداً، وصحيح أن هؤلاء المتعلمين قد غيّروا ـ تقريباً ـ صورة القرية الراهنة أو جعلوها مختلفة عن صورتها القديمة.. ولكن، مع هذا التغير، لا تزال المسافة كبيرة جداً بين عالم القرية وعالم المدينة.. أو بين نمطي القيم هنا وهناك.

■ *هناك أيضاً، في (معي)، حفاظ على الموازاة بين خيطين أساسيين في بناء هذه السيرة: خيط ينتظم وقائع مسيرة الذات المستكشفة، المتسائلة ثم العارفة، الباحثة عن تحققها العلمي، من ناحية.. وخيط ينتظم الممارسات السياسية لوطن يبحث عن استقلاله وعن تحققه، من ناحية ثانية..*

لماذا كان حرصك على هذه الموازاة بين هذين الخيطين؟

■■ هذا صحيح تماماً! لقد بدأ الخيطان معي منذ فترة مبكرة من حياتي. لقد كنت في نحو العاشرة حينما كان مصطفى كمال أتاتورك يحارب اليونان. كان لدينا وعي في تلك الفترة بأن تركيا تمثل المسلمين، وكنا ـ لذلك ـ نتعاطف معها. وفي الوقت نفسه كان سعد زغلول، مع الوفديين من زملائه،

يمثلون الكفاح ضد الإنجليز. كنا نقرأ الصحف ونحن صبية لا نزال دون الثانية عشرة من أعمارنا، وكنا نتأثر بما يكتبه الوفديون وغير الوفديين عن قضايا تتصل بفكرة الإسلام، وبفكرة الكفاح، وبفكرة الاستقلال.. وما إلى ذلك. وكل هذا جعل الاهتمام بالبعد السياسي جزءاً من تكويننا، في تلك المرحلة المبكرة من أعمارنا، مع بقية عناصر هذا التكوين. وطبعاً تجاور هذا الاهتمام العام مع اهتمامي الخاص بالقراءة وتحصيل المعرفة. ولعل هذا يفسر حضور هذين الاهتمامين معاً في سيرتي.

■ *بجانب (معي)، سيرتك ـ في فترة مبكرة من هذا القرن ـ عن طفولتك في مدينة «دمياط»، هناك كتابان آخران عن طفولتين أخريين ارتبطتا بـ «دمياط» أيضاً، في فترتين زمنيتين أخريين: (على الجسر) لبنت الشاطىء، و(حملة تفتيش) للدكتورة لطيفة الزيات.. لكنهما عملان ينتميان إلى كتابة السيرة التي تنحو منحى روائياً (بما يجعل «الفن» هدفاً من أهدافهما)..*

ما الذي كان يمثل الدافع الأول وراء كتابتك (معي): كشف الحقيقة.. التعبير عن الذات.. استعادة الزمن والمكان؟؟

■■هما كاتبتان روائيتان وأنا لم أكن كاتباً روائياً أبداً. أنا باحث، وهذا عيب من عيوبي!

■ *لماذا؟! هذا ليس عيباً على الإطلاق!!*

■■.. ولعل من مهمة الباحث أن يكشف عن الحقيقة.. وقد حاولت ذلك في (معي)، وربما كان هذا يمثل الدافع الأول لكتابة هذا الكتاب، أكثر من أي دافع آخر.

■ *إلى أي حدّ كانت (الأيام) لطه حسين نموذجاً لكتابك (معي)؟.. ليس على مستوى التشابهات بين وقائع بعينها (رصد أحاديث الخرافات في عالم القرية، التوقف عند مرض عين الصبي، صاحب السيرة، وما أصابها من طب بدائي في وسائله وأدواته، الكُتّاب وطرق التدريس فيه وحفظ القرآن في سن مبكرة).. لكن على مستوى استخدام صيغ فنية مثل: ظاهرة الإلتفات، وشكل المروي عليه أو المخاطب، وتقسيم السيرة كلها على أساس مراحل اكتساب المعرفة.. إلى آخره، بما يعكس حضور هذا النموذج.. ما رأيك؟*

■■طه حسين كان ولا يزال مثلاً أعلى بالنسبة إليَّ. وقد كتبت عنه هذا العام (١٩٩٩) مقالاً طويلاً في المؤتمر الذي أقامته حوله كلية الآداب بجامعة القاهرة، وحاولت في هذا المقال أن أحيط ببعض خصائصه الأدبية العظيمة. وفي إطار إعجابي بهذا المثل الأعلى يمكن أن تجد في كتابة سيرتي تشابهات مع ما تجده في كتابة سيرته.

■ *تخرجت في معهد «دمياط» الديني سنة ١٩٢٦. خلال هذه السنة، ثم السنة التالية، صدر كتابان مهمان أحدثا دوياً هائلاً في الحياة الثقافية وغير الثقافية، وترتبت على صدورهما «ردود أفعال» شتى: (الإسلام وأصول الحكم) لعلي عبد الرازق، و(في الشعر الجاهلي) لطه حسين.*

كيف تفسر أنه خلال أكثر من ستة عقود، منذ ذلك التاريخ وحتى الآن، لم يصدر كتاب أحدث مثل هذا الأثر، أو ترتبت عليه ردود أفعال مماثلة أو مقاربة؟

■■عادة، عندما لا تكون هناك كثرة من «أعمال» كبيرة، فالعمل الكبير الواحد يحدث تأثيراً هائلاً. وفي حالة الكتب، عندما لا تكون في السوق كتب ممتازة، فالكتاب الممتاز الذي يصدر يأخذ حقه من الانتشار وبالتالي من التأثير. أتصور أن هذه الظاهرة تمثل سبباً من أسباب ما ارتبط بهذين الكتابين من دوي كبير ومن استجابات واسعة. إن كتاب طه حسين (في الشعر الجاهلي)، خصوصاً، أثار ضجة كبرى كان من ضمنها إصدار عدد كبير من الكتب ومن المقالات، كتبت جميعاً عنه، وشارك فيها كثيرون من الكتّاب. وقد أثرت فينا هذه الضجة التي أثيرت حول هذا الكتاب أيام أن كنا شباباً، ودفعتنا إلى تتبع الكتابات حول مادة الكتاب، والتعرف على شخصية طه حسين. وعلى المستوى الشخصي، فقد كان هذا الكتاب، وشخصية صاحبه، يمثل بالنسبة إليَّ الدافع الأساسي لالتحاقي، في ما بعد، بجامعة القاهرة، وبكلية الآداب التي كان الدكتور طه حسين يقوم بالتدريس فيها.

■ *الآن، بعد، كل الكتب التي كتبتها، إلى أي حد كان كتاب (الأغاني) للأصفهاني - الذي كان موضوعاً لأطروحتك في رسالة «الماجستير» - فاتحة خير إلى كثير مما قدمته في قطاع كبير من كتبك؟*

■■كان لهذا الكتاب تأثير كبير جداً عليَّ. كان هذا الكتاب موضوع رسالتي للماجستير كما ذكرت، وكان عليّ أن أقرأ هذا الكتاب وأن أستخرج ما فيه من «نقد أدبي». لم يكن موضوع الرسالة نفسه ناجحاً، ولم أكتب في هذا الموضوع أكثر مما يكفي لنيل الدرجة العلمية، وقد حصلت عليها فعلاً، ولكني لم أقدم فيها عملاً أستطيع أن أنشره أو أن أعتز به فيما بعد. لقد كنت معنياً بالنقد الأدبي في كتاب (الأغاني) في حين أنه ليس كتاب نقد أدبي؛ هو كتاب تراجم للشعراء والمغنين والمغنيات منذ العصر الجاهلي وحتى القرن الثالث الهجري، وبه بعض «النقد اللغوي» فحسب. وخلال قراءتي هذا الكتاب نهلت من ثقافة كبيرة تتصل بالحياة الأدبية القديمة، وقد أفادتني هذه الثقافة إفادة كبيرة فيما بعد. والآن أستطيع أن أقول إن الفائدة التي جنيتها من هذا «الكتاب» قد جاوزت الفائدة التي جنتها «رسالتي» منه. لقد جعلني هذا الكتاب أتوقف إزاء شعراء العرب وإزاء أشعارهم وإزاء أخبارهم بطريقة مباشرة، وقدم لي متعة كبيرة في كل هذا، كما دفعني إلى مواصلة التعرف على هؤلاء الشعراء ومداومة النظر في أعمالهم، فيما بعد، وكل ذلك فتح لي أبواباً على عالم ظللت أهتم به في كتاباتي التالية. والآن، عندما أنظر إلى تجربتي مع هذا الكتاب، أرى أن هناك جانباً إيجابياً في ندرة «النقد الأدبي» الذي كنت أبحث عنه فيه، فقد جعلتني هذه الندرة أبحث بدقة أكبر وأتعرف - خلال بحثي - على مادة ثرية بالفعل.

■ *أنت جبت مناطق كثيرة في التراث العربي القديم، واستكشفت فيه أراضي مجهولة، وأعدت النظر في كثير من جوانب هذا التراث.. وفي هذا كله كنت تحترم السياق التاريخي القديم وتهتم به.. إلى أي حدّ كان الزمن الراهن المعاصر منطلقاً لك في التعامل مع التراث القديم؟*

■■ لقد تأثرت بزمني الراهن تأثراً كبيراً.. تأثرت مثلاً بالكتاب الكبار الذين عاشوا في هذا الزمن، مثل طه حسين والعقاد وغيرهما.. وهؤلاء كانوا يهتمون اهتماماً كبيراً بالوصل بين الأدب العربي القديم والآداب الغربية المعاصرة، وقد أفدت من أعمالهم فوائد كثيرة وكبيرة.

لقد اكتشفت مبكراً، خلال المقارنة بين أدبنا والأدب الغربي، أن أدبنا ليس له «مذاهب» بينما الأدب الغربي له مذاهب محددة، وقد كتبت هذا المعنى في مقال لي مبكر جداً، وقلت في هذا المقال إنه ينبغي أن توضع مذاهب للشعر العربي، فلما أشرف الأستاذ الدكتور طه حسين على رسالتي للحصول على درجة الدكتوراه، اخترت مذاهب الشعر العربي، ووضعت فيها كتاباً في ما بعد. وإذن، فأنا كنت أتأثر - في تعاملي مع التراث القديم - بالأعمال الغربية، وأتأثر بأساتذتي، وخلال هذا وذاك كنت - بالطبع - أنطلق من زمني الراهن. إنني، في هذا الانطلاق، كنت أبدأ من كوني مصرياً وعربياً، ومن كوني - في القرن العشرين - أمتلك تراثاً هائلاً تضمن - فيما تضمن - تأسيس حضارة عربية ضخمة في القرن التاسع الميلادي، انطلقت نحو خمسة قرون وتعلم منها الغرب الكثير. ووعيي بهذا كله كان يبدأ من وعيي بحاضري، ومن أملي في أن يعود المجد القديم إلى هذا الحاضر.

■ *ما تصورك، من ناحية، للصلة بين ما قدّمه النقد العربي القديم - خصوصاً عند ممثليه، أصحاب الأطروحات الأكثر تقدماً، مثل عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، وتجاربنا النقدية الراهنة؟ وما تصورك للعلاقة بين نقدنا العربي الراهن، وبين النقد الغربي، من ناحية أخرى؟*

■■ أعتقد أن تجاربنا النقدية الحالية تطرفت - في كثير من الحالات - فيما يتصل بالإفادة من النقد الأوروبي أو النقد الغربي بشكل عام؛ فهذا النقد الأوروبي مولع بالحديث عن النظريات والتصورات الكلية، في مقابل النقد العربي القديم الذي اهتم، منذ زمن بعيد، بالبعد الجزئي الذي ينصبّ على بعض المواضع - الأبيات الشعرية مثلاً - في العمل الأدبي.

بهذا المعنى، يمكن أن يكون النقد الغربي الحديث مكملاً للنقد العربي القديم. ولكن رؤيتي للتطرف في صلتنا بالنقد الغربي تأتي من كون هذا النقد ملائماً - بالفعل - لحياة أدبية بعينها، كانت ولا تزال قائمة هناك، وقد انبثق منها وعاش معها هذا النقد. إنه - باختصار - رفيق حياة أدبية ليست عربية، وهنا تكمن مشكلة الأخذ منه دون تمحيص.

إن الكثير من نظريات هذا النقد لا يناسب عالمنا. وعندما تكون هناك، في ذلك النقد الغربي، نظرية نقدية يمكن أن تكون ملائمة للتطبيق على الأدب العربي، فإن النقد العربي يفيد منها فوائد كثيرة، وإذا فكرنا في الرومانسية، مثلاً، فسوف نلاحظ فيها مثالاً واضحاً على ما أقول. إن الرومانسية تتعلق، فيما تتعلق، بالطبيعة والحب، ولذلك تمثلها الشعراء والأدباء العرب، وصدروا عنها، وأصبح عندنا مدرسة رومانسية مكتملة الملامح في شعرنا العربي، ونجحت هذه المدرسة نجاحاً واضحاً وأصبح لها شعراء متعددون في كل البلاد العربية وخارجها في أدب المهجر. لكن هناك نظريات أو مدارس أخرى، مثل البنيوية، تقف عند جوانب دون جوانب أخرى في العمل الأدبي، أو

تتعارض مع ـ أو على الأقل تختلف عن ـ تصوراتنا، نحن العرب، عن الأدب وعن العالم. لذلك، لم يكتب لها نجاح كبير عندنا. لقد أصبح لدينا، كما أشرت، ما يمكن أن نسميه مدرسة رومانسية في الشعر العربي، ولكن لن تكون عندنا، فيما أتصور، مدرسة بنيوية!

من ناحية أخرى، البنيوية يمكن أن تكون نظرية لغوية في النهاية، وعندنا ما يماثلها ـ من حيث مجال الاهتمام بجانب معين في النص الأدبي ـ فيما كتبه عبد القاهر الجرجاني. ولعل الإفادة التي يمكن أن يفيدها الناقد العربي المعاصر من قراءة عبد القاهر الجرجاني، خصوصاً في كتابه (دلائل الإعجاز)، يمكن أن تكون أكبر من الفائدة التي يجنيها هذا الناقد من قراءة البنيوية.

■ *هل يتدعم هذا الرأي بكون البنيوية تغفل «تاريخية» النص الأدبي، وتضحي بالسياق الذي ينتمي إليه هذا النص، وتهتم فحسب بالعلاقات الداخلية، التي ينغلق عليها هذا النص؟*

■■ نعم .. البنيوية تهتم فقط بالعلاقات بين الجمل وبعضها، الكلمات وبعضها، وهذه العلاقات قد أشبعها عبد القاهر دراسة في كتابه (دلائل الإعجاز)، وفي رأيي أن قراءة هذا الكتاب مفيدة بدرجة أكبر من قراءة أي كتاب في البنيوية، سواء في صورتها الغربية أو في صورتها المعرّبة عند بعض زملائنا من النقاد العرب. أنا، في الحقيقة، لا أفهم لماذا تعلق بعض نقادنا بالبنيوية كل هذا التعلق، وأغفلوا تراثنا النقدي القديم كل هذا الإغفال!

■ *أنت أشرت، في عبارة دالة كتبتها فيما كتبت، إلى أن هناك دائماً فرقاً «بين ما يقطفه الإنسان بيده، وما يقطفه له غيره»..*

■■ نعم.. أي بين عالم القرية وعالم المدينة..

■ *نعم. واسمح لي أن أعود مرة أخرى إلى عالم هذه القرية الذي تناءى. لقد مثلت القرية، بالنسبة إليك، نموذجاً يستعاد دائماً، في كل العالم الواقع خارجها: (طرائق التربية في القرية، كيفية التدريس فيها، حكايات الجدات التي تتفوق على ما يسمى «أدب الأطفال»، بل حتى مذاق الأطعمة هناك).. وقد التقى هذا النموذج المستعاد دائماً مع نموذج النقاد العرب القدامى الذين ظللت دائماً تشير إليهم حتى في كتابتك عن بعض نقاد الغرب..*

■■ نعم.. هذا صحيح.. لقد مثلت القرية لي نموذجاً كما مثل لي النقد العربي القديم نموذجاً، وقد ظللت أستعيد النموذجين دائماً.

وفيما يتصل بالنقد العربي القديم، أتصور أن الوقفات التي وقفها أغلب النقاد العرب القدامى ـ حتى لو كانت جزئية تقف عند بعض أبيات القصيدة فحسب ـ قد جاورتها نظرات وملاحظات في غاية الدقة تتعلق بالتمييز بين شعر وشعر، أو بين شاعر وشاعر، أو تتصل بمفهوم الشعر بشكل عام. لقد وجدت نفسي كثيراً ما أعود إلى هذه الملاحظات والنظرات، إزاء تعرفي النظريات النقدية الغربية التي أتصور أن بعضها يلائمنا وبعضها الآخر لا يلائمنا.. وأغلب هذه النظريات الغربية لا يعطينا الفرصة للمتاع بالنصوص الأدبية نفسها، بينما النقد العربي القديم، أو جزء كبير منه، يقدم لنا هذه

الفرصة؛ أن نشعر بالجمال في العمل الأدبي، أن نهتم بالجانب الذاتي التأثري، أن نتوقف عند الصياغة والتصوير.. وأتصور أن ناقداً عظيماً مثل طه حسين قد انطلق من هذا كله، فنقد طه حسين نقد ذاتي تأثري في النهاية، إنه ينقل إليك متاعه بالنص الأدبي فيجعلك تتأثر به تأثراً عميقاً.. وأتصور أن طه حسين، في هذا الجانب، كان منطلقاً من النقد العربي القديم أكثر من انطلاقه من نظريات النقد الغربي، أو كان منطلقاً ـ هو أيضاً ـ من «النموذج» القديم الذي انطلقت منه.

■ *كتبت، فيما كتبت، عن «وحدة التراث» العربي (مجلة «فصول» ـ أكتوبر ١٩٨٠).. كيف تتصور هذه الوحدة في تراثنا مع تعدد أبعاده وتباين تياراته؟*

■■ أنا من أشد المؤمنين، منذ كنت طالباً وحتى الآن، بأن البلاد العربية تتحدّ في تكوينها ومشاعرها على أكثر من مستوى، ومن ذلك ما يتصل بالتراث العربي. إن هذا التراث العربي ضخم جداً، وبه ـ مثلاً ـ شعراء كثيرون ممتازون على الرغم من تنوع تجاربهم، مثل المتنبي وأبي العلاء المعري وأبي تمام، وغيرهم.. ومن يريد الإعجاب بشاعر يُكبر نفسه، حتى في مديحه للآخرين، سوف يجد المتنبي ويعجب به، ومن يريد أن يقرأ أفكاراً فلسفية رائعة سوف يجد أبا العلاء ويعجب به. أما أبو تمام، فلديه ما يدعو إلى الإعجاب أيضاً؛ فهو مفكر أصيل، وفي شعره يحتكم دائماً إلى «نوافر الأضداد» (وبالمناسبة، عندما توصلت إلى هذه الفكرة في رسالتي لنيل الدكتوراه، قال لي أستاذي طه حسين: «يمكنك الآن أن تبدأ في طبع الرسالة»، على الرغم من أنني كنت لا أزال في منتصف الرسالة فقط!!).

إذن، في تراثنا العربي شعراء رائعون، وإن تباينت توجهاتهم، وكلهم يمثل الشعر العربي. ويمكنك أن تفكر، مع أولئك الذين ذكرتهم، في شعراء كثيرين مثل امرىء القيس وزهير وابن زيدون، وغيرهم، بحيث يمكنك أن تجد شاعراً ممتازاً في كل إقليم عربي. لقد عشت مع هذا الشعر طويلاً، وعشت له، وكتبت عنه أكثر من عشرة مجلدات، وأنا أمدّ هذا التراث حتى يشمل العصر الحديث. وهذا الشعر، وغيره من نتاج التراث الأدبي العربي، يتميز بأنه متنوع إلى حد كبير جداً، ومع ذلك فهو تراث واحد على مستويات عدة.

■ *كان «النحو» ضمن اهتماماتك التي وضعت فيها مصنفات ـ منها كتابك (تجديد النحو) و(تيسيرات نحوية).. وقد اهتممت دائماً بالبعد التاريخي للنحو العربي، وناديت بوجوب تجديده، وتوقفت إزاء ما طرأ على مفهوم المصطلحات النحوية من تغييرات، فيما بين أوائل النحاة ومتأخريهم..*

كيف ترى وضع النحو العربي حالياً، وإلى أي حدّ يمكن استيعاب مفاهيم جديدة تحل مشكلات تعلم النحو العربي الآن؟

■■ إن كتابي عن (تجديد النحو) يحمل أفكاراً لا زلت أراها صالحة حتى الآن. ينبغي، فيما تصورته ولا زلت أتصوره، أن يتغير النحو العربي، أن يتجدد ويتطور، بحيث يلائم العقلية الحديثة.

■ *مع كل الاقتراحات التي تقدم لتجديد النحو العربي، ولتيسير الصعوبات المتعلقة بتعلمه أو*

بتعليمه.. لماذا تظل المشكلات قائمة حوله؟

■■ يمثل المعلمون سبباً أساسياً من أسباب هذه المشكلات؛ لأن أكثر هؤلاء المعلمين قد تعلموا على الطريقة التقليدية، وهم غير متفتحين لاستيعاب أي تغيير في قواعد النحو أو في كيفية تدريسها، وهذا كله وضع خاطىء. إن من وضعوا قواعد النحو، قديماً، قد اصطلحوا على أن للناشئة كتباً خاصة، كانوا يسمونها «متوناً»، وعلى أن للمتخصصين كتباً أخرى.. وهذه التفرقة بين كتب الناشئة وكتب المتخصصين قد لاحظها الجاحظ في القرن الثالث الهجري، ودعا النحاة إلى أن لا يعرضوا على الناشئة كتب المتخصصين أو «نحوهم»، بل أن يقدموا لهم نحواً بسيطاً سهلاً بما يمكّنهم من أن يقرأوا النصوص قراءة صحيحة، وأن يكتبوا أيضاً كتابة صحيحة سليمة. وقد قال الجاحظ بصراحة ما معناه إن كتب المتخصصين هذه لا تنفع الشباب. هذا القول الذي قاله الجاحظ في القرن الثالث الهجري قد أخذ به الكسائي وغيره، وكتب الكثيرون، في تواريخ متفرقة، كتباً بعينها للناشئة وكتباً أخرى للمتخصصين. مشكلتنا الآن في النحو، في تقديري، أننا نخلط بين الناشئة والمتخصصين، وبين كتب هؤلاء وكتب أولئك، ولا نراعي الاختلاف بينهم عندما نضع مناهج النحو. وفي العام الماضي، قدمت إلى وزارة التعليم منهجاً جديداً لتعليم النحو من السنة الأولى الابتدائية إلى السنة الثالثة الثانوية (وأنت جعلتني أذكر ما صنعت!) ولم أسمع حتى الآن أنهم قد بدأوا يأخذون بهذا المنهج. إن هذا المنهج الجديد يقوم على فكرة أن ما لا يحتاج إلى إعراب ينبغي أن لا تعربه (مثلاً، كلمة «هو» فيها رأيان، رأي يرى أنها اسم ورأي يرى أنها حرف. والأقرب للمنطق أنها اسم، فلماذا نعرض على الشباب الرأي القائل بأنها حرف، لماذا لا نكتفي بالرأي البسيط الواضح؟!). وإذا أخذنا بهذه الفكرة، فإن مادة النحو تتخفف من أثقال كثيرة في أبواب كثيرة لا حاجة للشباب بها.

■ *ربما يتصل بهذا، أيضاً، المشكلات التي تحيط باللغة العربية في زمننا، أو تحيط باستخدامها.. وإذا كانت اللغة العربية ـ مثل أية لغة حية ـ ظاهرة تاريخية، يجب أن تتغير وتنمو وتتحور كي تستوعب ظواهر ومتغيرات وعوالم وأفكاراً وسياقات جديدة.. فما الذي تراه في ما يتعلق بهذا الجانب؟*

■■ اللغة العربية ليست لغة صعبة ولا جامدة. لقد سارت هذه اللغة مع الجيوش العربية الفاتحة، وكلما دخلت هذه الجيوش بلداً حلت العربية محل اللغة المستخدمة فيه. ولذلك، انتشرت هذه اللغة من أواسط آسيا إلى المحيط الأطلنطي، في بلاد كانت فيها لغات عدة: اليونانية، واللاتينية، والفارسية، وقد أصبحت اللغة العربية تستخدم ـ بدل تلك اللغات ـ بيسر وسهولة.

ما يثار الآن حول صعوبة اللغة العربية يمثل مشكلة عارضة وجديدة في التعامل الحديث أو المعاصر مع هذه اللغة، التي أثبتت مرونتها وقدرتها على الاستيعاب والتغير والتجدد في أزمنة قديمة. وهذه المشكلة الجديدة مترتبة على ما أشرت إليه حول تدريس النحو، وكيف يعرض على الناشئة من نحو اللغة العربية ما يحتاجونه وما لا يحتاجونه، وما لا يحتاجونه هذا يمثل عبئاً كبيراً عليهم، خاصة أنهم

الآن يتعلمون علوماً كثيرة ولغات أجنبية.. إلى آخره. ينبغي، لكي تتخلص اللغة العربية من مشكلاتها، أن نعود إلى فكرة أسلافنا: التمييز بين كتب العامة، وهي كتب بسيطة، وكتب الخاصة التي تقوم على تفصيلات ومسائل كثيرة ومعقدة. ولعلي أذكر الآن كتاب (الأجرومية) الذي كان يدرس، في زمن ما، لطلاب السنة الأولى بالأزهر. إن هذا الكتاب يقع في حوالي خمس وعشرين صفحة بحجم الكفّ، وكان يعلم الناشئة مادة النحو بمنتهى السهولة، لأنه كان يتناول المعالم الكبرى الأساسية للنحو، ويعرضها بوضوح، ويترك التفصيلات الكثيرة للمتخصصين. أتصور أن مشكلة اللغة العربية، ومشكلة النحو، من المشكلات التي تخصنا نحن القائمين على تدريسهما، ولا تخص أي أحد آخر غيرنا.

اللغة العربية ظلت مرنة دائماً كما أشرت.. وهي لغة اشتقاقية عموماً. ولذلك، استطاعت أن تستوعب الثقافات القديمة كلها: الثقافة الهندية، والثقافة الفارسية، والثقافة اليونانية، وهذا الاستيعاب كان واضحاً تماماً في العصر العباسي. وقد وضع بعض العلماء علوماً جديدة باللغة العربية، مثل علم الجبر الذي ابتكره الخوارزمي في القرن الثالث الهجري.. كذلك نجد ابن سينا يضع - بجانب كتاباته في الفلسفة - أول معجم طبي باللغة العربية، أقصد كتابه (القانون).. وكل هذا كان مرتبطاً باليسر الذي كان منطلق التعامل مع اللغة العربية، مما جعلها تنتشر كل هذا الانتشار وتستوعب كل هذه التغيرات والابتكارات..

ماذا الذي حدث للغة العربية حتى أصبحت علماً من العلوم الصعبة؟

هذه مشكلة تخص المعلمين كما أشرت، ونحن أيضاً في مجمع اللغة العربية مسؤولون عنها.. لكن هذه المشكلة لا تتعلق باللغة العربية نفسها، إنها تتعلق بمستخدميها، فهذه اللغة - كما أشرت - لم تواجه في العصور القديمة ما تواجهه الآن من معضلات.

■ *إلى أي حد يمكن لمجمع اللغة العربية، بالقاهرة وخارجها، أن يشارك في حل هذه المعضلات؟ كيف يمكن أن يسهم في «تطويع» اللغة العربية من أجل مزيد من الاستجابة لمتغيرات عصرنا الحالي؟*

■■ في سنة ١٩٧٨، بعد سنتين من التحاقي بمجمع اللغة العربية بالقاهرة، قدمت مشروعاً لتيسير النحو. وقد أخذ المجمع بهذا المشروع، ولكن وزارة التعليم لم تعمل به - وربما لم تسمع عنه! - حتى الآن. صحيح أن بعض الأساتذة سمعوا به، وأفادوا منه، لكن الكثرة لم تتنبه له. أتمنى أن أستطيع داخل المجمع، وأن يستطيع زملائي في القاهرة والعواصم العربية، تقديم مشروعات أخرى يمكن أن تسهم في القضاء على مشكلات اللغة العربية، على أن تساعدنا الجهات التنفيذية، مثل وزارات التعليم، فالمجمع وحده لا يستطيع القيام بدوره دون مساعدة هذه الجهات التنفيذية.

■ *في كتابك (شوقي شاعر العصر الحديث) وقفت من أحمد شوقي موقفاً مختلفاً عن ذلك الذي وقفه كل من طه حسين والعقاد.. وعلى الرغم من هذا الاختلاف فإن طه حسين والعقاد رشحا هذا الكتاب لنيل جائزة الدولة.. ما تصورك لهذه القيمة الجميلة - الاختلاف والاحترام، أو «احترام*

الاختلاف» ـ في ثقافتنا الراهنة؟

■■ كان أهم نقد وجهه العقاد إلى شوقي أنه ليس شاعراً ذاتياً. وأنا، ببساطة، قلت في كتابي عن شوقي إن الشعراء ينقسمون إلى ذاتيين وغير ذاتيين، وأخرجت شوقي من دائرة الذاتيين، وأكدت أنه لا يجب أن يقاس بمقياس ذاتي، وإنما يجب أن يقاس بمقياس موضوعي فيما يتصل بمشاعره الوطنية وكفاحه ضد الإنجليز وحديثه عن الأمجاد المصرية والعربية القديمة؛ فكل هذه الأبعاد تتعلق بجانب موضوعي وليس بجانب ذاتي. وقد أعجب كثيرون بهذه الرؤية التي رأيتها في شعر شوقي، وبالنقد الذي وجهته إلى رأي العقاد حول هذا الشعر.

وفيما يختص بأستاذنا الدكتور طه حسين، فقد انتقد شوقي في بعض الجوانب مثل أنه يتكلم مثلاً عن فيلسوف فلا يعرف الفلسفة بالضبط، أو يكتب بعض التمثيليات المسرحية يحاول فيها أن يحاكي الغربيين ولكنه لا يبلغ ما بلغوا. لقد كان الدكتور طه موضوعياً أكثر من العقاد، ولكن نقده لشوقي كان يحتاج إلى بيان أكثر وضوحاً. فتمثيليتا أو مسرحيتا شوقي (مجنون ليلى) و(مصرع كليوباترا) يمكن أن تكونا تمثيليتين أو مسرحيتين رائعتين حتى بمقاييس الغرب، وشوقي بهاتين المسرحيتين استطاع أن يوطّن الفن المسرحي الشعري في الأدب العربي، ويكفيه فنياً أنه كتب هاتين المسرحيتين. وإذا كانت مسرحياته الأخرى محل نقد فهذا لا يعيبه، فالإنسان ـ والمبدع بالطبع ـ له طاقة محدودة، قد يتفوق في شيء أو في عمل ولا يتفوق في شيء أو في عمل آخر.

لقد كنت رفيقاً في نقدي بالدكتور طه أكثر من العقاد. ومع ذلك، فهما الاثنان معاً قد أعطياني جائزة الدولة على كتابي عن شوقي. وكان هذا جزءاً من أسباب احترامي لهما، في حياتيهما وبعد وفاتيهما. ولعل هذا ما دفعني إلى كتابة كتابي (مع العقاد) بعد أن توفي. أما أستاذي طه حسين، فأنا دائم الحديث عنه، وقد قدمت عنه محاضرات كثيرة وكتبت عنه كتابات متعددة. وعموماً، فالقيمة التي تشير إليها، احترام الاختلاف، قيمة كبيرة، كان ينطلق منها أساتذتنا ويتمسكون بها.

■ *أنت تعاطفت كثيراً مع العقاد، حتى قبل أن تكتب عنه كتابك (مع العقاد) بزمن طويل جداً.. هل تعلق هذا التعاطف بشخصيته أكثر مما تعلق بكتاباته؟!*

■■ لم أكن ممن يذهبون يوم الجمعة إلى «صالون» العقاد، ولم تكن هناك صلة تربط بيني وبينه سوى صلة القراءة لأعماله. ولكني عرفت أنه عندما توفي لم يكن عنده نقود تكفي لإقامة «سرادق» عزاء يليق به بوصفه صاحب شخصية مشهورة. إنه أديب من الشعب، على الرغم من أن كتابته لا تدل على أنه «شعبي»، بل ربما كانت في هذه الكتابة مسحة أرستقراطية ما، فضلاً عن شعوره الضخم بشخصيته، واعتزازه الكبير بنفسه، بما يكاد ينأى به عن شخصيته الحقيقية بوصفه واحداً من أبناء الشعب البسطاء.

■ *هل كان أيضاً لمقالات العقاد، في الفترة التي كان فيها وفدياً، فضلاً عن تعرضه لتجربة السجن، دور في هذا التعاطف الذي تعاطفته معه؟*

■■ نعم! ربما! خصوصاً مسألة سجنه.. لقد تعاطفت معه بسبب كل ذلك.. ولعلي تعاطفت معه أيضاً لأنه هوجم كثيراً بعد وفاته، من شباب كثيرين جداً.

■ *هذا عن رؤيتك لما تعكسه كتابة العقاد.. وماذا عن رؤيتك لما تعكسه أو تصدر عنه كتابة طه حسين؟*

■■ طه حسين كان يمتاز، في ما يمتاز، بقربه من الشعب. كانت كتابته تقربه من الشعب، وقد كتب ـ في ما كتب ـ (المعذبون في الأرض) و(شجرة البؤس). لقد كان يحمل في ضميره مشاعر الشعب المصري أيام تسلط الإنجليز وأيام تسلط الطبقات الغنية على الطبقات الفقيرة. لذلك، هو محبب إلينا كثيراً. فضلاً عن أنه، في كتابته نفسها، كان يشرك القارىء معه؛ يخاطبه ويتحدث إليه ويقترب منه اقتراباً شديداً؛ كأنه رفيق مقرّب إليه.

■ *نظرت إلى «المعارك الجدالية» في التعليم الأزهري نظرة مختلفة عن تلك التي نظرها طه حسين.. أو ـ على الأقل ـ كانت تجربتك مع التعليم الأزهري مختلفة عن تجربة طه حسين..*

■■ أستاذنا طه حسين، كما وصفته أنا قبل قليل، كان أديباً ملهماً، بعيد الأفق، وأعتقد أني لم أملك نظرته الإلهامية الكبيرة!

■ *عفواً! أنت لم تكن صدامياً مع طرق التدريس في الأزهر؟..*

■■ نعم.. إن طبيعتي ترتبط بكوني غير صدامي.. لقد كتبت مجلدات كثيرة في الأدب العربي، ولم أهاجم في أي واحد منها، ولا في أي موضع بواحد منها، أي كاتب أو أي شاعر. أنا أميل كثيراً إلى الهدوء في أحكامي ومواقفي.

■ *هل لديك تفسير لتعدد «أدوار» طه حسين؟ هل هو السياق التاريخي الذي كان يسمح لطه حسين بأن يكون الناقد، والباحث، والمبدع، والسياسي، ورجل الإدارة.. إلى آخره؟*

■■ الأدوار المتعددة هذه ارتبطت بالسياق التاريخي الذي ارتبط به طه حسين، وبقدرات طه حسين نفسه، وأيضاً بوجود نوع من الفراغ في الحياة الأدبية العامة؛ حيث لم يكن هناك في الحياة الأدبية أيام طه حسين سوى عشرات فقط من الكتاب والأدباء (مقابل مئات أو آلاف في الحياة الأدبية الآن)، مما كان يجعل طه حسين يأخذ هذه المكانة الكبرى التي أخذها في حياتنا الفكرية والأدبية. لقد اختلف الواقع الأدبي تماماً بين أوائل هذا القرن وأواخره التي نعيشها الآن (لذلك، يجب على الأديب، الآن، ألا يتوقع أن يتكاثر المعجبون به تكاثراً كبيراً، فهؤلاء المعجبون منقسمون بين أدباء كثيرين جداً، مما يجعل عدد المعجبين بالكاتب الواحد قليلاً). والإنجاز المتعدد الذي كان يمكن أن يقوم به أديب واحد أصبح من الصعب تحقيقه الآن.

■ *من أساتذتك: طه حسين، عبد الوهاب عزام، أحمد أمين، أمين الخولي..*
أيهم كان أقرب إليك على المستوى الإنساني والفكري؟

■■ الدكتور أحمد أمين كان أقربهم إليَّ؛ كان صديقي حقاً، وقد ساعدني إذ أفسح لي حيزاً لأكتب

في مجلة «الثقافة» التي كان يرأس تحريرها، وكان يسأل عني دائماً، ويطلب منّي أن أمرّ عليه لأجلس معه بعض الوقت، وكنت بذلك أفيد كثيراً من علمه.

■ *أشرت في سيرتك (معي) مثلما أشرت قبل قليل، إلى تجربة خاصة في إشراف طه حسين على رسالتك للدكتوراه.. كيف كانت علاقته بك؟*

■■طه حسين كان يمثل الأستاذ الجامعي كما ينبغي أن يكون. كان يفسح لطلابه في منزله، وكنت ألتقيه كل يوم خميس عندما كنت أعد لرسالة الدكتوراه، في الساعة التاسعة تماماً. وعندما كنت أقرأ عليه فصلاً كان يثني، بعد ذلك مباشرة، على هذا الفصل في اجتماع قسم اللغة العربية - بكلية الآداب - الذي كان يرأسه. وقد أراد - كما قلت لك قبل قليل - أن يشجعني عندما وصلت إلى دراسة أبي تمام، فطلب مني أن أبدأ في طباعة ما كتبته من الرسالة قبل أن أنتهي منها، على أن أواصل كتابة الفصول الباقية. وهذا التشجيع، وإعطاء الفرصة لي، أسهما في دفعي وحثي على العمل. لقد كان طه حسين يُلهَم الفكرة الصائبة بطريقة ما، حتى ولو لم يقرأ كثيراً حول هذه الفكرة. هذه موهبة فطرية عظيمة تماها هو بقراءاته العميقة. لقد أثر طه حسين فيَّ تأثيراً بالغاً.

■ *طه حسين كانت له نظرته المعروفة لقضية العلاقة بين الأنا والآخر. لقد كانت سفراته، مثلاً، إلى أوروبا كل صيف مبنية على نظرته لهذه العلاقة.. كيف شغلت أنت بهذه العلاقة، وكيف أثر هذا على تجاربك في أسفارك إلى بعض بلدان أوروبا؟ ما تصورك للعلاقة بين الثقافات المتنوعة بوجه عام؟*

■■ طه حسين، كما تعلم، ذهب في بعثة إلى فرنسا وحصل من هناك على الدكتوراه. وإذن، فحياته الأكاديمية قد بدأت بالارتحال. أما أنا، فقد استطعت أن أعد رسالتي للماجستير ثم للدكتوراه وأنا ماكث بالقاهرة، في كلية الآداب. لكن الارتحال نسبي. كل إنسان يقرأ كتاباً مهماً لكاتب فرنسي، مثلاً، يكون كمن شاهد فرنسا، إلى حد ما. وقد قرأت الكثير من الكتب لكتّاب أوروبيين كثيرين. ثم بعد ذلك سافرت إلى عدد من البلدان، شرقاً وغرباً.

أنا مؤمن بأن الثقافات تجتاز البحار دائماً، ويمدّ بعضها بعضها الآخر. ليست هناك فواصل - كما يردد بعض الناس أحياناً - بين ثقافة وثقافة أخرى. ومن المفروض، ونحن الآن في نهاية هذا القرن وعلى مشارف القرن القادم، أن نعمل بقوة وجدّ على أن يكون لنا موضع السيطرة في الثقافة العالمية، كما كان لأسلافنا موضع السيطرة، في زمن قديم.

■ *ولكننا - الآن - في سياق أسوأ بكثير جداً من ذلك الذي كان قائماً في زمن أسلافنا الذين سيطروا بثقافتهم.. نحن نعيش الآن سياق «العولمة» بشروط تجعلنا بعيدين عن موقع «التأثير» وليس فحسب عن موقع السيطرة أو الهيمنة..*

■■ نعم، هذه صحيح. ولكن يجب ألا يدفعنا هذا دفعاً نحو الإحساس بالاستسلام. جيلنا - مع أننا نشأنا أيام الاستعمار - كان يمتلك قوة نفسية كبيرة كي يتخلص من الاستعمار، من جهة، وكي «يوجد» نفسه، من جهة أخرى. وأنا حينما أحاول أن أوجد نفسي؛ فإنني أتغير وأتطابق مع هذه

الرغبة المؤكدة. ولذلك، ظهر كثيرون ممتازون جداً، في عصرنا، في مجالات الأدب والفنون المتعددة. يجب علينا، الآن، حتى في هذا السياق غير المواتي، ألا نشعر باليأس إزاء وضعنا الراهن، بل يجب أن نسعى سعياً حقيقياً إلى تغيير هذا الوضع.

▪ *هناك عدد كبير من تلاميذك أصبحوا نقاداً معروفين في شتى أرجاء الوطن العربي.. ما تقويمك لجهودهم؟*

▪▪ أنا أحترم كل النقاد بصفة عامة، سواء أكانوا تلاميذي أم لم يكونوا. أنا أحترم الآخرين بوجه عام، بغض النظر عن صلتي بهم. وأتمنى لهؤلاء النقاد أن يزدادوا عدداً، وأن تزدهر كتاباتهم دائماً!

▪ *اسمح لي أن أعود إلى قريتك التي بدأنا منها. كانت المدرسة، هناك، في ذلك الزمن البعيد، ساحة تختفي فيها أوجه التمايز والتراتب، بين الأغنياء والفقراء، بين الذكور والإناث..إلخ.. وبذلك كانت «صيغة العلم» تصل إلى ما لا يمكن الوصول إليه..*

هل كانت هناك ساحة أخرى في المدينة، غير الجامعة، يمكن أن تختفي فيها أوجه التمايز والتراتب.. ما الذي وجدته دائماً في العلم؟

▪▪ لا أعرف لماذا كان عندي دائماً، منذ الصغر وحتى الآن، شغف شديد جداً بالقراءة.. ربما لأن بيئتي كان فيها والدي الذي كان يقرأ أمامي، وقد انتقلت عادة القراءة والشغف بها منه إليَّ، ربما عن طريق الوراثة وربما عن طريق العدوى! وقد ظلت القراءة وما يتصل بها، كما ظلت المدرسة ثم الجامعة، تمثل بالنسبة إليّ العالم الحقيقي، وربما كان ما عدا ذلك مشوباً بعيوب وتناقضات كثيرة. في العلم فقط، وفي أماكنه فقط، كانت دائماً تتلاشى أمامي هذه العيوب والتناقضات.

▪ *أنت تقوم بالتدريس الآن في جامعة القاهرة، وقد قمت بالتدريس في الجامعة نفسها قبل أكثر من نصف قرن.. ما تقويمك لوضع الجامعة الراهن، وتصورك لدورها القديم ولدورها الآن؟*

▪▪ كثيرون يقولون إن التعليم في الجامعات قد هبط، وإن الأساتذة الآن غير مجهزين أو غير «مؤهلين» مثلما كان الأساتذة السابقون. أنا أعارض مثل هذا القول أشد المعارضة، ولعل هذه الأحكام العامة قد تكون مخطئة، أو لعلها منتمية إلى ذلك الإعجاب الطبيعي، وربما التقليدي، بالسابقين أو بأبناء الجيل السابق أو الأجيال السابقة.

في فترة جمال عبد الناصر أثيرت هذه القضية في أحد الاجتماعات الرسمية، وقيل إن الطلاب قد تراجع مستواهم، وكذا الأساتذة، وقد وقفت في هذا الاجتماع وقلت إنني أخالف هذا الرأي.

المشكلة الحقيقية تكمن في تزايد عدد الطلاب. في عهدي الأول بالتدريس كان عدد الطلاب محدوداً تماماً، بينما أصبح الآن عددهم كثيراً كثرة هائلة، وهذه الكثرة تمثل عائقاً حقيقياً أمام التواصل بين الأستاذ والطلاب. لكن - بالمقابل - إذا توقفنا عند عدد المجيدين في الفترات الزمنية المختلفة، فسوف نلاحظ تزايد هذا العدد. التعليم بالجامعة لم يهبط مستواه، في الحقيقة، والجامعة لم يتراجع دورها، أيضاً.

■ *أنت من أكثر من خبر «موجات» صعود وهبوط الأدب العربي، والثقافة العربية، خلال تاريخ ممتد.. وقد أعدت النظر في بعض فترات هذا التاريخ، واكتشفت فيها جانباً آخر غير جوانبها الشائعة (من ذلك، مثلاً، فترة الحروب الصليبية التي كانت وكان أدبها محسوبين على فترات الضعف، وكشفت فيهما زوايا جديدة).. ما تقويمك لـ «الموجة» الأدبية والثقافية والعلمية العربية الراهنة؟*

■■ بالنسبة إلى فترة الحروب الصليبية، يمكن أن نقول إن العرب الذين قضوا على الصليبيين وعلى المغول ـ الذين نسميهم التتار ـ كانوا يمثلون أصحاب «نفسية ضخمة» إن صح التعبير، أو أصحاب روح عالية استطاعت أن تصدّ تلك السيول من الصليبيين والتتار التي اجتاحت البلاد العربية.. وهذه النفسية أو هذه الروح لا بد أن يكون قد رافقها شيء من القوة العلمية ومن القوة الإبداعية. لذلك، نحن نلتقي في هذه الفترة بشخصيات علمية كبيرة، لها تأثير ضخم في أوروبا، مثل ابن رشد الذي أثر في اللاهوت الأوروبي تأثيراً بالغاً، حتى يُظن أنه هو السبب في قيام حركات التحرير هناك، فيما بعد. وابن رشد، وغيره من الفلاسفة والمفكرين والعلماء العرب من الذين قادوا مسيرة النهضة العلمية في أوروبا، بعد ذلك، كانوا علامات مضيئة في تلك الفترة التي حسبناها ضمن فترات الضعف في تاريخنا.

أما عن حاضرنا، فنتمنى أن يعود إلينا ذلك المجد العلمي العربي، وهو من السهل أن يعود إذا أعدنا الاعتبار إلى اللغة العربية بوصفها لغة علم. إننا جميعاً مثلاً ـ في مجمع اللغة العربية ـ نكب على العلوم الغربية، بما أتاح لنا وضع أربعة عشر معجماً في علوم غربية متنوعة. وهذه خطوة مهمة لكي نستطيع أن نسهم في الثقافة العلمية الغربية الراهنة، ونرجو أن تتفق معنا الدول والحكومات على وجوب أن يكون تعليم العلوم الغربية في الجامعات باللغة العربية، حتى نعود إلى مكانتنا التي كانت لنا في العصور الوسطى. وهناك مثل واضح ودال، أذكره دائماً في هذا السياق، هو أن الشعوب الاوروبية في العصور الوسطى كانت تتلقى العلوم جميعاً باللغة اللاتينية. في ذلك الوقت شعر الأوروبيون شعوراً عميقاً بأن العرب قد سبقوهم في العلم، فمضوا يترجمون العلوم العربية من القرن الحادي عشر الميلادي إلى القرن الخامس عشر، وكان لكتاب (القانون) في الطب لابن سينا طبعات كثيرة خلال تلك الفترة، وكذلك صدرت كتب علمية أخرى كثيرة، ويقول أحد المستشرقين الإيطاليين إن الأوروبيين لم يتركوا كتاباً علمياً عربياً إلا وترجموه. لقد شعروا شعوراً واضحاً، آنذاك، أن اعتمادهم على اللغة اللاتينية وما تقدمه لهم من معارف ليس كافياً، وأنه ينبغي عليهم أن يعودوا إلى لغاتهم الوطنية، وعندما عادوا إلى لغاتهم الوطنية كانت النقلة التي انتقلوها إلى العصر الحديث. لقد استطاعوا، عندئذ، أن يطوروا العلوم في كل مجال. بينما عندما كانوا جميعاً يتكلمون اللاتينية لم تكن العلوم تتطور، وبذلك ارتبطت النهضة لديهم بانتباههم إلى وجوب العودة إلى لغاتهم الوطنية. إن الاعتماد على اللغة الوطنية يمكن أن يمثل أساساً لكل نهضة أدبية وفكرية وعلمية. وعلينا أن نبدأ من هذا الاعتماد، مثلما بدأ الغرب.

■ *في كتابتك وفي تدريسك، كنت دائماً مدفوعاً بالرغبة في «استكشاف» الحقيقة ثم «كشفها».. بالرغبة في «التعلم» ثم «التعليم».. ما الدور الذي تصورته دائماً للناقد أو الباحث والمعلم؟*

■■ أنت تعرفني معرفة دقيقة! لقد تصورت دائماً أن دور الناقد يتمثل في أن ينقل ما يراه بأمانة للآخرين، وبشكل محايد تماماً، ولعل هذا يتضح في كتابي (شوقي شاعر العصر الحديث)؛ لأنني أوضحت في كتابي هذا أنني لا أتجنى على أحمد شوقي بوصفي ناقداً، ولا أطريه ولا أثني عليه بوصفي محباً لأعماله، بل إن مهمتي أن أصف الظاهرة كما هي، وأظن أن هذا المعنى قد تسلل إلى معظم أعمالي، أو - على الأقل - أظن أني قد حاولت أن أحافظ على هذا المعنى في كل كتاباتي. إنني أتصور أن الثناء الحقيقي على أي عمل أدبي يتمثل في اكتشاف حقيقته كما هي ومن ثم نقل هذه الحقيقة إلى الآخرين.

■ *في كتابك (البلاغة تطور وتاريخ) أشرت إلى «الترابط الوثيق» بين «البلاغة» و«الأدب» في تراثنا القديم، وكيف أن البلاغة تطورت بتطور الأدب «حتى انتهيا إلى الجمود والتعقيد والجفاف والتكرار الممل».. ما رؤيتك لقضية إمكان «التقعيد» - أو وضع القواعد - مسبقاً للعمل الأدبي؟.. هل نظريات النقد يمكن أن تتبلور «بعد» اكتمال الممارسة الأدبية بزمن، أم تتشكل «معها»؟ وهل يمكن للنقد أن يستشرف تجارب أدبية مأمولة أو قادمة ويصوغ قوانينها بشكل مسبق؟*

■■ أنا من أنصار التريث في النقد.. ونحن نعرف كيف كانت الاختلافات كبيرة في كتب النقد الغربي - ربما بين كتاب وآخر - من حيث تعدد المناهج والتوجهات، وهذا يدل على أن النقد ليس علماً بالمعنى المفهوم، أو ليس معادلات كمعادلات الرياضة يمكن الاتفاق حولها أو الاستناد إلى جانب معياري فيها. النقد يتأثر أشد التأثر بشخصية الناقد الفردية، وبقدرته على نقل «المتاع» من النص الأدبي إلى الآخرين. هذا التأثر، في تقديري، من السهل نقله إلى القارىء أو - بعبارة أخرى - من الميسور بيان مدى إعجاب الناقد بالنص الذي يتناوله، ومقدار استمتاعه بالجوانب الجمالية في هذا النص. أما النظريات النقدية المفرطة في التأمل العقلي، والساعية إلى تقديم قواعد ثابتة، فلا يمكن أن تكون ذات غنى كبير في تكوين الناقد أو في جعله يتأثر بالمتاع فيما يقرأ. وأتصور أن الاهتمام بهذه النظريات، ومن ثم بالقواعد، يجب ألا يتم بإفراط كثير. لذلك، أنت وأنا نعجب جداً بكتابات طه حسين حين يكتب عن شعر أو عن شاعر؛ لأنه ينطلق من جمال شعر هذا الشاعر، ويهتم في كتابته بأن يذكر تأثراته الشخصية بهذا الشعر، وهذه التأثرات الشخصية من شأنها أن تمتع القارىء وتنقل له المتعة التي أحس بها الناقد. أما عندما نقرأ نصاً على أساس نظرية من النظريات، فإننا لا نستطيع أن نتمتع بهذا النص. إن النقد، في النهاية، ليس عملاً موضوعياً، بل هو عمل ذاتي يتوقف على الناقد وعلى إحساسه الذي يحسه إزاء النص.

■ *في كتاباتك أفدت إفادات متنوعة من أكثر من منهج؛ من هيبوليت تين وسانت بيف، ومن دراسات نحت منحى نفسياً أو اجتماعياً في دراسة الأدب.. وقمت - أخيراً - بصياغة تصورك حول ما*

سميته «المنهج التكاملي».. كيف ترى قضية «المنهج» فيما يتصل بتحليل الأعمال والظواهر الأدبية؟

■■ يجب أن نتعامل مع قضية المنهج بقدر وافر من سعة الصدر، ويجب أن نفسح الطريق كي يقوم النقاد بأدوارهم، وكي يتجهوا الوجهات التي يريدون أن يتجهوا إليها، بحرية تامة. إن أبناء جيلي لم يحاولوا مطلقاً أن يتناولوا ـ مثلاً ـ عملاً ما، لأديب شاب، على أساس محدد وضيق الأفق، بما يفرض على الأعمال المقبلة لهذا الأديب الشاب أن تسير في «وجهة» بعينها يتصور الناقد أنها «مناسبة». لقد تعاملنا مع المناهج النقدية بحرية، وفي الوقت نفسه افترضنا أن هذه الحرية ليست ملكاً لنا وحدنا، بل هي ملك أيضاً للمبدعين الذين يتجهون وجهات متنوعة في أعمالهم. يجب ـ باختصار ـ أن تتعدد المناهج ويتعدد استخدامها دون محاولة لفرض واحد منها على عمل أو على مبدع.

■ *خلال حديثك عن أسفارك إلى بعض البلدان التي كانت تسمى «اشتراكية».. توقفت عند عناية الدولة ـ باعتبار ما كان ـ بالمبدعين.. ما تصورك، عموماً، لعلاقة الأديب بالمؤسسة أياً كان توجه هذه المؤسسة؟*

■■ أتصور أن الأديب المبدع يستطيع أن يفرض وجوده دون حاجة إلى مؤسسة، بل دون حاجة إلى نقاد ينوهون بعمله. وأنا أعجب للشباب المبدع الذي ينتظر تشجيعاً من بعض النقاد أو الصحفيين، ففي تقديري أن العمل الأدبي الجيد يجد طريقه إلى الوجود، إلى الحضور والفاعلية، حتى ولو لم يهتم به النقاد. الناقد وسيلة من وسائل الكشف عن الأديب، ولكن إذا كان عمل الأديب الشاب ممتازاً فإنه يجد فرصة كبيرة عند الناشرين كي يهتموا به ويستقبلوه. لست من أنصار فكرة أن النقاد وحدهم هم الذين يستطيعون تقديم الشباب المبدع، بل أعتقد أن الشباب المبدع هو الذي يقدم نفسه للقارىء.

البلدان الاشتراكية كانت تفترض في العمل الإبداعي أن يكون معبراً عن الحياة الاشتراكية الجديدة. ولكن الشباب الآن، هنا وفي كل مكان تقريباً، أصبح يعيش في واقع مختلف، ليس فيه التزام بالتعبير عن أية نزعة أو أي مذهب بعينه. من حق المبدع أن يكتب ما يشاء، وعليه ـ مقابل هذه الحرية ـ أن يبحث عن الوسائل التي تجعله يتحقق، ويصل إلى جمهوره.

■ *في تجربتك المتسعة، توقفت عند أنواع أدبية متعددة في أدبنا العربي المعاصر، وفي تراثنا القديم. كيف تتصور، الآن، وضع الأنواع الأدبية العربية.. ما رأيك في ما يثار حالياً، مثلاً، حول تغير الأنواع الأدبية؟ إلى أي حدّ ترى ثبات حدود النوع الأدبي، أو إفادته من الأنواع الأدبية الأخرى، أو تداخله معها؟*

■■ الحقيقة أننا، في نصف القرن الأخير، بعد أن أبدع كتابنا الكبار في نوع الرواية والقصة القصيرة، استطعنا أن نوظف هذين النوعين في الأدب العربي توظيفاً واسعاً جداً. لقد أخذت الرواية مجالاً كبيراً جداً في أدبنا الحديث، ووصلت إلى قطاع عريض من الجمهور، عن طريق القراءة وعن طريق غيرها من الوسائل، مثل السينما والتلفزيون، بعد أن تحولت إلى أفلام، وأفادت من أنواع فنية

أخرى. وأود ـ بهذه المناسبة ـ من الأدباء الذين يهتمون بهذا النوع الأدبي ـ الذي صعد صعوداً سريعاً جداً في أدبنا ـ أن يتأنوا في كتابة رواياتهم كي ترتقي إلى أكبر قدر من الجمال. نحن نجتاز الآن مرحلة أدبية جديدة، بعد الإنجازات التي حققها كتاب الرواية عندنا قبل عدة عقود. وأتصور أن هذه المرحلة الجديدة يجب ألا تتسم بطابع السرعة الذي قد يدفعنا إليه إيقاع عصرنا الراهن، أو قد تغري به كتابة الرواية. ورغم أني كنت دائماً من المسرعين في الكتابة ـ ! ـ فإنني أتصور الآن أن السرعة في الكتابة خطأ يجب ألا يقع فيه كتابنا الروائيون الذين يجب أن يوسعوا من دائرة قراءاتهم في أدبنا العربي وفي الآداب الغربية، وأن يفيدوا من مواطن الجمال في شتى الأنواع الأدبية والفنية الأخرى.

■ *هل لديك تفسير لهيمنة نوع الرواية أكثر من الأنواع الأدبية الأخرى المتوارثة، في هذا الزمن الراهن؟*

■■ التفسير سهل. الشعر في أغلبه ـ خصوصاً الشعر العربي ـ شعر غنائي، وليس كل الناس يستطيعون أن يتمتعوا بالشعر، فهو يتطلب من أجل تلقيه الصحيح قدراً من الثقافة والإلمام بإنجازاته السابقة في التراث القديم. والأمر ليس على هذا النحو في تلقي الرواية، لذلك فهي تنتشر بسهولة أكبر.

■ *أول مقال لك ـ وقد نشرته في مجلة «الرسالة» عندما كنت طالباً بالسنة الثالثة بكلية الآداب ـ كان عنوانه «حول الغموض والوضوح» وتم نشره عقب نشر مقال طه حسين، حول قصيدة بول ڤاليري «المقبرة البحرية»، الذي أشاد فيه بما في هذه القصيدة من غموض.. وأيضاً عقب نشر رأي كاتب عراقي، بالمجلة نفسها ـ كما أشرت أنت فيما بعد ـ أن «الغموض والجمال الفني لا يجتمعان في صعيد واحد».. الآن، بعد هذا الزمن الطويل الذي مرّ منذ كتابة هذا المقال حتى الآن، هل لا يزال رأيك حول الغموض والفن كما هو.. ما الذي تتصوره حول قضية الغموض والجمال في الفن؟*

■■ لقد أعدتني إلى ذلك الزمن! لقد رأيت في هذا المقال أن الغموض في الفن غموض جميل مثل غموض وقت السَّحَر، ومثل غموض الطبيعة عموماً، فالطبيعة كثيراً ما تكون جميلة وغامضة في الوقت نفسه، وهي حين تكون واضحة وضوحاً مطلقاً (تحت أشعة الشمس الساطعة مثلاً) لا تلفت انتباه المبدع بالدرجة نفسها التي تلفته بها حين تكون غامضة. المبدع قد يتوقف إزاء بحيرة تبدو ظاهرياً مفتوحة وواضحة، لكنه يتوقف مشدوداً إلى عالمها التحتي الخفي، غير الظاهر، فيطوف حول هذا العالم الخفي بأفكاره وتأملاته.

الفكرة هنا فكرة الفن الذي يقوم على الغموض وليس على الوضوح. وإذا كان الأمر هكذا بالنسبة إلى الطبيعة البسيطة، فكيف يكون الحال على مستوى العالم غير البسيط؟ ثم كيف يكون إزاء عالمنا المعاصر بكل تعقيده؟! وحتى على مستوى تكوين الأشخاص، أو على مستوى مجرد سماع محاضرة، فإننا ننجذب إلى الجانب الغامض ونجد فيه المتعة. وفي كثير من الظواهر، وفي كثير من الأعمال الأدبية والكتابات عموماً، قد نظن العالم واضحاً بينما تكون هناك مساحات أو جوانب

غامضة كثيرة فيه. وبوجه عام، فأنا من أنصار الغموض القليل، المحسوب، ولكني لست من أنصار الغموض المطلق، فالغموض القليل يثيرنا ويحرك إحساسنا بالمتعة ويسمح لنا بالمشاركة والتخيل، بينما الغموض المطلق معناه أن الإنسان لا يرى شيئاً.

■ *في الفصل الأخير من كتابك (البطولة في الشعر العربي) توقفت عند الشعراء الفلسطينيين: توفيق زياد، سميح القاسم، محمود درويش.. وأنهيت هذا الكتاب بكلماتك عن «موال» محمود درويش من ديوانه (آخر الليل) الذي يتفاءل على الرغم من فداحة النكبة، ويؤكد أن «الهزيمة لا تعني الاستسلام»..*

■■ نعم. لقد أعجبت جداً بالشعر الفلسطيني، ورأيت فيه الحلقة الأخيرة من حلقات البطولة في الشعر العربي، وكانت قصيدة محمود درويش نموذجاً على الروح التي يجب أن تقاوم الهزيمة. لقد أعجبت جداً بشعر محمود درويش وسميح القاسم على وجه الخصوص، إلى حدّ أنني كتبت لنفسي عدداً من الكراسات عن شعرهما.

■ *ألم تفكر في نشر هذه الكراسات؟*

■■ كنت أكتبها لنفسي.. لمزيد من الإحساس بالاستمتاع بهذا الشعر!

■ *هل رأيت ـ مع من رأوا ـ في الأدب الفلسطيني ـ بإطلاق ـ تجربة مميزة عن تجارب الأدب العربي الأخرى؟*

■■الأدب الفلسطيني، والأدب المصري، والأدب المغربي.. إلى آخره، كل هذا يمثل أدباً عربياً. إن العروبة تصبغ نتاج أبنائها جميعاً بصبغة عامة. طبعاً عند محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما من الشعراء والأدباء الفلسطينيين أزمة الإحساس بفقدان الوطن، ولكن هذا لا يجعل من الأدب الفلسطيني ظاهرة مستقلة.. هذا الأدب، فيما أتصور، جزء من الأدب العربي بوجه عام.

شعر

قصائد

فدوى طوقان

بعيداً جداً

ما زلت أحاور ما لم يوجد
كي أعطيه وجود
وأحاصر كلَّ مساحات الأمل المنشود
أحبسها في سجن قصيد
يقرعُ باب الصمت فيغرق هذا العالمُ -
في الموسيقى
وأغنّي أصفى أشعار الحب المتوهجِ -
للوطن الصعب المفقود
لكن يبقى الأمل المنشود بعيداً جداً
يستوطن أرض اللاموجود !!

السؤال الكبير

ما الذي يجعل من صوتك أفقاً
خارج الأرض إذا ارتاد فضاءات القصيدة
ما الذي يجعل لي منه جناحيْ نورس أعلو وأعلو
بهما عبر محيطات وآفاقٍ بعيدة
لم تزل تقصيك عني

ما الذي يجعل من صوتك معراجاً إلى
ملكوتٍ باهر الضوء إذا حاذيتُهُ
أدناك مني

■

ما الذي يجعل منه فرحاً
يسع الأرض وأطباق السما
فرحاً يحتضن القلب كما
فرحُ البنت بثوب العيد والصحراء بالغيثِ
إذا الغيث همى

يا صديقي
ما الذي يجعل لي منه سكن
وملاذاً من ضياعي في المتاهات وأمْناً ووطن
ما الذي يجعل من صوتك نهريْن يفيضان بأعماقي
حنيناً وشجن

هذا الصوت

يأتيني صوتك من أقصى أقصى الدنيا
يمنحني الفرْح ويفتح لي
آفاق الكشف، يعمّق فيّ الحسّ -
يوسّع فيّ مجالات الرؤيا
ويشرّع لي أبواب الشعر
في نبرة صوتك يأتي البعث تعود الأرض فتحيا
تجري فيها أنهار الجنّة، ينبض فيها قلب الصخر
* * *
صوتك في قلبي المأخوذ تميمة سحر
يغرقني في بحر الضوء يغمّس روحي
في ألوان الطيف
يحملني طيَّ جناحيه

يرفعني فوق غمامة صيف
أتكاثر فيها أتندّى
أنطلق وراء مدار الأرضِ
كياناً روحانياً طيف !

Utopia

[إلى (أ.ل.م) ذكرى أمسية شتائية
استودعتني فيها سرّها الصامت]

قدرٌ رماكِ على فراغٍ لا تُقلّك فيه أرضٌ
لا تظلّك في متاهته سماء
قدرٌ رماك على فراغٍ حين أنت بسطت كفك فيه
صافحك الهواء
كم سرت فيه على تخوم الحلم نائمةً -
يشدك ضوء نجمٍ كم تراءى
في فضاءات الأثير
نجم منير
أسقطت أنت عليه شوق الروح توقَ الذات -
كل نزوعها لمداره النائي الكَبير
حلماً جميلاً كان
فرحاً وموسيقى وأشعاراً وأعياداً -
وشمساً أشرقت في
جنح ليلٍ زمهريريٍّ طويل
حلماً جميلاً كان
يوتوبيا
اسمٌ وليس له مسمّى أو كيان
اسمُ فراغٌ ما تشخّص في جسد
استيقظي ، عودي ، افتحي عينيك لا
تجري وراء المستحيل
هذا الفراغ هو الحقيقة

ما من أحد
ما من أحد !

إنه اللحن الأخير

ما الذي يملك أن يفعله قلبٌ
يظل الشعر والحب قرينين من الجنّ
لصيقين به لا يبرحانه

ما الذي يملك أن يفعله قلبٌ على طول المدى
هو طفل الحب ، يمضي سادراً في غيّه
لا ينثني عن عنفوانه

ما الذي يملك أن يفعله قلبٌ يحب الحبَّ -
للحب وللشعر وللمعنى الجميل
يا له قلباً حزين
مستعيذاً برؤى الشعر ودفء الحب من
هجمة العمر ومن وطء السنين

ما الذي يملك أن يفعله
خافق ينبض بالشعر وللشعر عليهِ
سطوة السيد والمولى الأمير

يا حياء العمر يا هذا الخجول
إن هذا قدر العمر وهذا
آخر الإيقاع في اللحن الأخير
إنه اللحن الأخير

نقطة النهاية الفاصلة

مقتلي كنتَ ، خلاصي
حلمي الرحب ، صليبي

فيك عانقت وجودي
فيك كم طال ارتحالي
في أقاليم الضياع
ولقد كنت الوسيلة
غاية الغايات ، في حبيك كم
تهت في أرض الغواية
ولكم عاينْتُ في حبك اشراقة وجه الله كم
ظلّلني شجر الجنة في ظلك ، فيهِ -
كم تقلبت على نار الجحيم
لا تحاول ، صرت لي أيَّ غريم
كل شيء عاد لا شيء سوى بغضٍ عنيف
طلعت نبتته السوداء من حبٍّ عنيف
. . . .
انتهى الحبّ ، ومن حيث انتهى الحب ابتدا البغض
ولا رجعة بعد اليوم ، كلا لا تحاول

ومضة

ومضةٌ وانطفأت في
أفق العمر ولم تترك أثر
عبرت لمح البصر
وتلاشت في تلافيف الزمن
* * *
ومضةٌ وانطفأت
أصبحت في أفق العمر فراغاً
زمناً ميتاً
ولم تترك أثر
ليتها أبقت على بعض أثر
زفرةٍ ، أو عبرةٍ ، أو بعض لوعة
خيطَ حزنٍ ، غُصةٍ ، ظلَّ شجن
■

صمت الشعر فلا رجع صدى
ليتها حين خبت
فتحت في القلب جرحاً
يرتوي من دمه الشعر ، فيهتزُّ ويربو ويضيء
ويعيد الوهج الباهر للعمر ، يردُّ النكهة المعنى –
فيستيقظ إحساسي وأعلم
إنني ما زلت أحيا
خارج الموت البطيء

أنشودة للحب

– ١ –
كان وراء البنت الطفلة
عشرة أعوام
حين دعته بصوتٍ مغموس بالدمع :
حنانك خذني
كن لي أنت الأبَ كن لي الأمّ وكن لي الأهلْ
وحدي أنا ، لا شيء أنا ، أنا ظلْ
لا كينونة لي لا وزن
وحدي في كونٍ مهجورٍ
فيه الحب تجمّد
فيه الحسُّ تبلّد
وأنا الطفلة تصبو للحب وتهفو
للفرح الطفليِّ الساذج
للنطّ على الحبل وللغوص بماء البركة
للهو مع الأطفال
لتسلّق أشجار الدار
القمع يعذبني والسطوة ترهبني
والجسم سقيم منهار
أرفع وجهي نحو سماء الليل
أهتف أرجو أتوسّل :

خذني تحت جناحيك أغثني
خذني من عشرة أعوامي
من ظلمة أيامي خذني
وسّعْ لي حضنك دعني
أتوسّد صدرك امنحني
أمناً وسلام
يا بلسم جرح المحرومين
وخلاص المطحونين المنبوذين
خذني !
خذني !

- ٢ -

يجري نهر الأيام يمر العام وراء العام
الطفلة تكبر والأنثى وردة بستان
تتفتّح والأطيار تطوف
وتحوم رفوفاً حول الأنثى بعد رفوف
بعد رفوف
الزمن الصعب يصالحها
ومجالي الكون تضاحكها
والحب يفيض عليها
من كل جهات الدنيا
ويطوّقها بتمائمه
ويباركها بشعائره
ويساقيها من كوثره
ما أحلى الحب وما أبهاه !
الأنثى الوردة بعد سُراها
وتخبّطها في ليل متاهه
تتربع في ملكوت الحب تصير إلهه
هالات النور تتوّجها
وتلاطفها قُبَلُ الأنسام

ما أحلى الحب وما أبهاه !
فيه الليلُ سماءٌ تهمي
تمطر موسيقى وقصائد
وقناديل الكلمات تصبّ الضوء على أملٍ واعد
ما أحلى الحب !
ما أحلاه حين يمسّ شغاف القلب فيبصر ما لا
يبصره العقل ويدرك ما لا يدركه الفكر -
ويسبر ما لا تبلغه الأفهام
ما أحلى الحب وما أبهاه !
كونٌ مكتمل ومُعافى
لم يشظَّ ولم يتمزّق
يتناسق فيه العمر ويمسي
إيقاعاً كونيَّ الأنغام
تتماهى فيه الأنا بالأنت
تزهو بحوارٍ موصولٍ حتى في الصمت
ما أحلى الحبّ وما أبهاه !
يحيى بين يديه رميم
تندى أرض تخضرّ عظام
فيه الزمن المسحور يقاسُ -
بدقات القلب المبهور
لا بالساعات يقاس ولا
بتوالي الأشهر والأعوام
ما أحلى الحب !

شعر

موت العسل

أحمد دحبور

عشبٌ أحمر

لثلاثة آباءٍ، وَلَدتْهُ ثلاثُ نساءْ
ودَعتْهُ الريحُ فجاءْ
قالوا: هل تذكر يومَ الحرْبْ؟
فأجابوا: أذكر أني لا أنساها
وأضافوا: كنتُ أرى أرضاً تُحصي قتلاها
فيغيمُ النبعُ، ويطلعُ، أحمرَ، لونُ العشْبْ
ألهذا، كلَّ صباحٍ، كلَّ مساءْ
تبكي أمٌّ ويهاجرُ أبْ؟
ألهذا، كل صباحٍ، كلَّ مساءْ
تهتزُّ بنا المرآةُ فنخرج منها؟

سقطَتْ من روحي لؤلؤةٌ، منذ الميلادِ،
وأسألُ عنها
فتراءت لي ورقاً وزجاجا
وحزنتُ لها،
وفرحتُ بها،
وهممتُ، فلم أرَ برهاناً يثنيني،
فانكسرتْ وتراءت، في المرآة، مزاجا
هل سرتُ وأغراني سَيْري؟
أم أنّ المرأةَ هامت فيَّ،

وعُمْتُ فصارت بحراً أجدل غرَّته أمواجا ؟
أم أني أطلبني في غيري؟
إن كان قصيراً فهو أنا
أو كان طويلاً فهو أنا
إن كان حزيناً فالعربات نزلن إلى وادٍ
والوادي أرهقني صُعُدا
لم أرْجُ ملاذاً أو مددا
لكني حين وقعتُ،
رجعتُ إلى شجرٍ أعلاه الحزنُ،
ولم أبصرْ أحدا
هل كنتُ إذن أحدا ؟
أم أني لؤلؤة فقدتْ من لا أحدٍ،
لم يُسألْ عنها في الأحياء ولا حتى الأمواتْ؟
ألهذا صرت حصاةً،
أم أني ضيَّعت حصاةْ؟
غلْغلتُ شمالاً،
طفتُ جنوباً،
أسألُ، أفنى،
أسألُ، أحيا عشقا
يممْتُ جراحي صوبَ الغرْبْ
رتَّبتُ الريحَ على ضربات القلبْ
فترحَّلَ شرْقا
ووُلدتُ،
فزعتُ،
سألنا.. صرتُ ثلاثة أبناءٍ في مولودٍ واحدْ
يا للجاحدْ
بل أنت الواحد في حشد الأسماءْ
أعْليتُ الصوتَ: الآن أتينا
ورأينا
كيف انفرطت حبات اللؤلؤ، وانفرطَ الأبناءْ

ألهذا ، كلَّ صباحٍ، كلَّ مساءْ
يتفقّد واحدنا وجهاً أو كفّا ؟
ألهذا ذاكرتي وطن وبلادي منفى؟
ألهذا يدخلني الوسواس فأخرج من درس الإنشاءْ:
هل هذا وادي الحزْبْ؟
أم نارٌ مطفأةٌ في كهف الحبْ؟
هل هذا ماءْ؟
أم عينٌ تعبرها الرؤيا وتغادرها الأضواءْ؟
والدمعة واحدةٌ،
لم أبكِ على من كنتُ،
ولم أتجدّدْ في الأسماءْ
لكنَّ حصاة ضاعت مني

وقعتْ، فهويتُ لأطلب لؤلؤةً،
قالوا: يتقوّسُ تحت يد الخمسينَ،
وقلنَ، كأنَّ يديه رسائلُ،
صاح السائلُ: ماذا تطلبُ؟
كنتُ أجيب ولم يسمعني

ليست بحصاة،
ليست لؤلؤة ما أطلبُ،
إني أبحث عني

الدمعة واحدة، فلماذا في ألفيْ جهةٍ منديلي؟
- هل تعرفه؟
إن كان طويلاً فهو أنا
أو كان قصيراً فهو أنا

لا أطلبُ لؤلؤة وحصاةً،

إني أطلبُ جيلي..

غزة ـ الإثنين ١٩٩٧/٥/١٢

قهوة بأجيال جديدة

بينما كانت الجدران تنقبض بحيادها المثلوم
والسماء محشورة بين سمت البحر وستار النافذة
كنت أراقب فنجان القهوة
وهو يتحلل من سخونته تدريجيا
حسناً، لا بد من قهوة جديدة
لكن ذلك لم يكن إلا تعلّة:
لا تزال الجدران واقفة على الحياد
والستارة لا تسفر عن مزيد من السماء
بغتة دخل طرفة بن العبد
بأعوامه الأربعة والعشرين ودمه الساخن
وضع رأسه على المكتب
كما يضع الجندي خوذته على طاولة السفرة
تأملتُ مجال العنق
ولم أجد أثراً لضربة السيف
فدخل رامبو ليضع ساقه المبتورة
قرب عامه السابع والثلاثين
هناك، على العتبة
وعلى الفور
كوّرتُ نصف قرن وعشر خيبات دورية
وسدّدتُ سؤالاً غير ضروريّ:
من أكبرنا سناً؟
قلتُ وأنا أعدّ القهوة الجديدة
فاعتمر ابن العبد رأسه
ليبلغني بعجزه عن استخراج شهادة ميلاد

أما رامبو، المتبرم
فأعاد الحياة إلى الحروف
ورمى بعامه السابع عشر أرضاً
ولم يلبث أن أحالني إلى قصيدته:
«الشعراء في سنّ السابعة»..
وأضاف: إنني ٣٧ أو ١٧ أو ٧
هذه كلّها سنواتي
فمن أي عمر تريد أن تمسك بي؟

الآن، وأنا أشرب القهوة وحدي
ـ باردة من جديد ـ
أرتب الكلام هنا فيقع من هناك
لستُ من جيل طرفة
فأنا أكبره بسبعة وعشرين عاماً
وهو يكبرني بست وأربعمئة وألف سنة
ولم أملك حيلة لأمسك رامبو من أحد أعماره

حين أزحتُ الستارة
لم تتسع السماء
ولم يكن البحر أكبر مني
فقد كان يولد لتوّه
من احتكاك سؤال بصخرة

وحيدٌ أنا ومفرد
لا كبعير طرفة المعبَّد
بل كإسفلت معبّد في صيف تونسي
وحيد ولا أصدقاء من جيلي
فلا ألعاب لي
ولا قهوة ساخنة

هكذا أدخل الحمّام وأسدل الستارة
وما إن يتدفق الماء
- ليأخذ عني غبارَ التعب والحيرة -
حتى أمدّ لساني لطرفة ورامبو
ولشخص لم أتبين ملامحه
لكنه وُلد يوم ولدتُ
في شنغهاي أو هراري
من الأرجح أنني وُلدت وبيل كلينتون في عام واحد
فهل هو من جيلي؟
هل الجيل هو العمر
أم انبثاق الفرح والوجع من رتاج المكان وكرباج الأسئلة؟

أما الفضاء والأرض
فكانا يفعلانها علانية
والذي لم يكن ليولد منهما
هو أنا؟

أنا الذي لم يولد كما يريد،
أنا الممسوس بنسيان القهوة حتى تبرد
أنا الذي أحتفظ بحيلي في مرآتي
أعلن أني رأيت أبناء جيلي في الشارع
ولكن كيف لي أن أثبت هذه الواقعة؟

غزة - الجمعة ١٩٩٧/٦/٢٠

انقطاع الكهرباء

تذكرت من يبكي عليّ، فلم أجد،
سوى السيف والرمح الردينيّ باكيا
ملك بن الريب

أخافُ انقطاع الكهرباءِ،

وكلما
تذكّرتُ سطراً شارداً،
أو هنيهةً من الماء،
صادتني المراكبُ في الظلامِ،
غابَ لساني في الكلامِ،
وهاجرَ الشهودُ،
فمن أحكي؟
أمامي أصابعي،
وخلفي انقطاعُ الكهرباءِ،
وساعتي تدورُ على أوقاتِ غيري،
كأنني تذكَّرْتُ من يبكي،
فأبكيتُ خيمةً تنزُّ عليَّ الماءَ في جمعةِ الشتاءِ،
درسٌ من الإنشاء -
والبرْدُ جمَّدَ الأصابعَ:
هل هذي أصابعُ؟
لم تكن لتعرفَ أن تلتمَّ أو تحضنَ القلَمْ
ولو عرَقتْ، فالليلُ حولي مسلَّحٌ،
بسيفِ انقطاعِ الكهرباءِ،
وفوقَهُ
رياحٌ على سيلٍ،
وسيلٌ على خيَمْ

أخافُ انقطاع الكهرباء،
ولم تكن لدينا خطوطُ الكهرباء،
فما الذي يخيف وهذا النورُ لم يُعْطَ لي؟
وهل كنتُ - إلا في الظلامِ - لأذكرَ الصّحابَ؟
لعلي، في النهارِ، عرفتُهم،
فهل دخلوا - عهدَ الطفولةِ - منزلي؟
سألتُ غُرابي،
صاح بالغربةِ: اسألي

وكان جوابي، كالغرابِ،
جريدةٌ على الباب -
في فجر الفنادقِ:
نصفُها حروبٌ وأزياءٌ،
وفيها رياضةٌ ومالٌ،
وفيها كلٌّ ما ليس لي
كأني حلمتُ الآنَ، أو ربما غداً،
بأنْ كان لي يوماً صحابٌ،
كأنما
غرقنا معاً في النهرِ،
أو أنّ راعيا
أتانا فنَّجانا من الماءِ،
ربما
فقدْنا أخاً في الحربِ،
أو أنني الذي فُقدْتُ،
وأمي تسأل الشمسَ والهواءَ،
عني: لماذا وَحْدَهُ ظلَّ نائيا؟

هدوءاً.. كأني أحلمُ الآنَ:
أنني أنادي صديقاً لا يَردُّ،
فهل هو انقطاعُ زمانٍ؟
أم زمانٌ شروطُهُ علينا انقطاعُ الكهرباءِ،
وخيمةٌ مرابطةٌ في القلبِ.. يحرسُها الغرابُ؟
كنتُ المنادى، ربما، والمناديا
تذكرّتُ من يبكي عليَّ فلم أجِد
سوايَ، على جيل الذبيحة، باكيا

أخافُ انقطاع الكهرباءِ،
وكلما
تمدّدْتُ عدّدْتُ الظلامَ،

وأيقظتْ أرانبُ روحي ذئبَها ،
فتعدَّدَ الهروبُ،
وساواني انقطاعُ الكهرباء بقطعةٍ من الشعرِ ـ
في ليلِ الكتابِ،
يحدُّني من الباب نورٌ لا يجيءُ،
ومن دمي كواكبُ لكنْ لا تضيء،
وكلما
سألتُ كتابي عن صِحابي،
أجابني غرابي:
تقدَّم.. إن جيلك يبتعدْ

تذكَّرْتُ من يبكي عليَّ فلم أجدْ

غزة ـ الجمعة ١٩٩٧/٨/٢٩

فواكه أو نحاس

ولكنا قطفنا وردتينِ،
خرجنا من أصابعنا ، وسارت على أقدامنا جزرٌ، عصفْنا
بشاكلة الرياح، وطاردتْنا نساءٌ، واعترفنا كم وقفنا لتجمعنا
مصادفةٌ ـ
وطارت
حجارتنا فهشَّمت الكراسي
تحالفنا ، وخفنا ـ كنت أسعى بألف يدٍ، وأستقوي بشكّي،
وكنت أرى النهار بألف عينٍ
قسوتُ على المراكب، واختلفنَا على البحر الذي هجرَ
المراسي
وإن طفْنا على تيه، فإنّا أخذنا فُرصةً أُخذتْ علينا ، ونادينا
الزلازلَ واقترفْنا بلاداً من فواكه أو نحاسِ
وعشنا مرة، أو مرتينِ

كما نهوى،

فكيف إذَنْ وُصِفْنا بأنّا جيلنا جيل المآسي؟

غزة ـ الثلاثاء ١٩٩٧/٩/٣٠

موريس قبق

١ ـ المعلم الأول

لكلٍّ معلّمهُ الأولُ
وأنتَ هُوَ
كذبتُ، كما الطفل: إني تتبعتُ عصفورة فتقّصفَ سِلْك الهواءْ
وصدَّقتني
وأغريتُ عاصفة بغزالٍ وسابقتُه، فسبقتُ
فباركتَ جمهرة النارِ في خطواتي
وأعلنتُ أني تلكأتُ عن دعوة النهر فاختنق الماءُ بالسمكِ
الخائب
فقوّستَ لي حاجبيكَ على محمل الجِدّ: هذا كثيرٌ!!

تماديتُ في الزعْمِ أني عصرتُ التراب فسلّمني سرُّه للذهبْ
لهذا تساءلتَ إن كان في بيتنا حجر الفلسفةْ

وحين دلفْنا إلى العرس فاجأتَ أهلَ العروسْ
بما كان مني ولي
رويتَ لهم ما رويتُ
وقلّبْتُ عينيّ في اللمز ينبتُ من عوسج السخريةْ
ـ لماذا وشيتَ؟
سألتُكَ فاحترقَ الشجر الأخضرُ
ومن دَهشٍ ودخان أتى صوتك الأبويّ:
لماذا أشي بك؟ إني أصدّق ما قلتَ، فليعلم الآخرونْ

ومن يومها قلتُ ما يعجب الناسَ،
واحتفظتْ بجنون العناصر نفسي

٢ ـ وردة الاختلاف

لماذا بلا صاحبٍ أنتَ؟
ـ إني ضئيل الحواس، ومُمتلىء بالجهات،
ولدتُ بعينين لا أربعٍ، وبكوْنٍ يطوف بعينيّ حتى رأيتُ
الزرافة والفهد، واستقبلتْني الزرازير في غفلةٍ عن عيونِ
الحضور وأسماعهم
ـ هل تحب المرايا؟
شريطة أن يتلألأ فيها الذي كنت أنشأتهُ من تهدُّج أغنيةٍ
وهبوط ملاك على السطح، لا صوت للآخرين، ولا ضوءَ،
لا وجهَ، وحدي سمعتُ، ووحدي أرى
ـ أين أوْصلتَ روحكَ؟
ـ إن الدروب تؤدي إليّ ولستُ دمشقَ وما أنا روما ولكنني
خائفٌ من ظلالي؟
ـ متى تبدأ الحربُ؟
ـ أولدُ فيها ولا علمَ بالحرب للمتكلم
ـ كم كسرةً في الرغيف؟
تشققت الأرضُ، رجلايَ ترتحلان إلى جهتين ووجهي يسير
أماماً، فَمن يتدبر خبزَ الخليقة؟
ـ كيف تحيلُ الكلام إلى لغةٍ، كيف تنشىء بين الضبابِ
وبين الجدار الحوارَ، وكيف بلا صاحبٍ ينتهي الأمرُ؟
ـ أنتبه الآن أنك لم ترمني بحصاة النصيحة، أو تجمع
النورَ في صُرّة، أنتَ أخرجتني من مراياي فامتدّت
الأرض حوليَ، أسئلةٌ تلو أسئلةٍ، لا طمأنينةٌ بعد، لا
كسرةٌ من رغيف الحقيقة..
ـ ماذا أمامكَ؟
ـ إني أراكَ..
ـ أترضى بألا يكون الربيعُ امتدادكَ..

ـ في الحقل شوكٌ وزهرٌ، وفي الكأس ماءٌ وما لا أرى،
أنتَ أدخلتني في حقيقة ألا حقيقة غير الحقيقة، أنت لغمتَ
فمي بالسؤال، وحين اكتفيتُ استعرتَ من الخوفَ لي عطشاً
لا يهادن، ملء يديّ الكلام وملء يديْ صاحبي صمتُهُ، كيف
وسَّعتَ أعيننا لنرانا ونقبل أنّا اختلفنا ونبقى صديقين؟
هل أدركُ الآن أنك أنشأتَ في دمنا وردة، روحها الاختلاف؟

٣ – نملة القلب

نهارَك، أم أنتَ لا تُمهلُ
نهارَكَ، والنهر مستعجلُ؟
وبكَّرتَ. بل أنتَ بكْر الغياب
فهل قدَرٌ أنك الأوّلُ؟
كأنك مَنْ أنت، من جمرةٍ
تولّدتَ، فاضطرب المنقلُ

ـ تأنيتُ، فاستعجلتْني الحياةُ
ولم يدعُني، من غدٍ، منزلُ
غدٌ لا يقرُّ على موضعٍ
كأنّ غداً عربٌ رُحّلُ
مشيتُ على جثثٍ في التراب
ويمشي عليّ الذي يُقبِلُ
وما العمرُ؟ قفزة سنجابةٍ
عن الغُصن، والغصن لا يحملُ
فضائقة الأرض بابُ الخروج
ومتّسعُ الكون لي مدخلُ
سكتُّ فكان سكوتي صدى
لمن لم يقولوا وإن جلجلوا
رميتُ لهم حُلماً وانكفأتُ
أأحلمه، وهو مستعملُ؟
ولكنّ رفَّ اليمام انحنى

على كتفي، بالشجى يهدلُ
تواطأتُ والحزنَ ضد الكلام
وإن شابَني فرحٌ مهمَلُ
لعلي تعلمتُ من نملــــةٍ
تغطي الشتاء بما تأملُ
بنملةِ قلبي، أنا أستضيء
وما دمتُ أعطي فلا أسألُ

غزة ـ الثلاثاء ١٤/١٠/١٩٩٧

خيبة

هل أنت معي «هنا» أمامي؟
والليل نهارٌ فلفلٍ بالعسلِ؟
هل كُلُّك لي؟
ـ وليس لي من أملِ ـ
أم نارُك، وحدها، غرامي؟
أصطكُّ عليك،
أنهب الأرض بنهرٍ من لهبٍ،
وفي حريقي أجَلي
لا أملكُ نعمة السلامِ

في الجبِّ أنا.. حذار أن تنتشلي
والذئب يخبُّ في عظامي

السوقُ إلى جوارِنا،
فانتشري في الفاحشِ من كلامها المبتذلِ
مُوتي، احتفلي..
تنمَّري، وامتثلي
فلينكسر الأمانُ،

وليتتشر الجنيُّ،
كأن لي قنبلةً في الثلجِ،
كأن ساحةً من قبلِ
إن شئتِ خذي، وإنَ.. فنامي
لكنك لاَ.. فأين أنت؟
لم يأتكِ، في الحريق، صوتي
أهتاج وأنت في حرير الكسلِ
أرسلتُك، لم تحاولي أن تصلي
كيف العطبُ ارتدى قوامي؟
هذا جبروت مقلعٍ مشتعلِ
أم قنبلة من الكلام؟
هل أنتِ معي، هنا، أمامي؟
أم أنّ..

القاهرة - الأربعاء ٣/١٢/١٩٩٧

وجد

قريبٌ من النخيلْ
بعيدٌ عن المحارْ
لماذا مشى الجدارْ
ولم ينته الرحيلْ؟

تلّفتْ. مؤذن الفجر ألقى يدَ السكينةْ
على جبهة المدينةْ
ونادى: الصلاة خير من النوم، فالنهارْ
سيمضي ولا يلبيك حتى يرى الدليلْ
فهل جئتَ بالدليلْ
أم القلب في سفينةْ
ورجلاك في مهيلٍ من الرمل والغبارْ؟

ولو كان فيك نورْ
لقلتَ انهضي فسارتْ جبال إلى البحارْ
فهل تشعلُ البخورْ
على حيرة القتيل؟

قتيلٌ ولا ضغينهْ
وظمآنُ للينابيع في الدمعة الدفينهْ
معي دجلة ونيلْ
ولم يرتو الغليلْ
هي الأرض مستكينه
ولا موجَ، لا ضحى، لا مَراسٍ، ولا فنارْ
بحارٌ، بها، أحارْ
وما كنت أستقيلْ

الرياض ـ الثلاثاء ١٩٩٧/١٢/٩

ولا القمر

ـ أعطني يديكَ وخذ صورتي من القمرِ

ـ هل رأيتِ كيف غدا تحت أرجل البشرِ؟
ـ وانتبهتُ: موعدُنا لم يكن هناكَ،
ولم ترضَ أن يكون هنا
ـ كلُّ ما أردتُ لنا
غرفتان مِن حجرِ
فاستقال من حُلمي، فجأةً، لنا، قمرُ
ثم غاب في المطرِ

ـ إن يغبْ لنا قمرٌ، فلتجدْه في صُوَري

لم تجدْه في صُوَري
لا ولا أردتَ لنا
أن تذوب في زبدٍ عابرٍ،
بلا أملٍ،
لا مدى، ولا سكنا
والغد الذي رسمتَ على البابِ،
لم يكن غدَنا
نحن ضائعان معاً،
نحن جائعان معاً،
نحن ليس في يدنا أن نطير، بعدُ، معاً
ـ المسافة انحسرتْ والجناح ينكسرُ
تهزج الرياح فلا يستجيب طائرنا أو يصفّق الشجرُ
والطريق تنحدرُ
ـ فلنكن على سفرٍ، قد يحبنا السَّفَرُ
ـ لم يكن ليعرفنا
ـ ندّعيه في حُلُمٍ قادَ عُمْرَنا زمنا
أعطني يديكَ وخذ صورتي..
ـ كفى شجنا

أمس بوغت القمر
لا نجوم تخدمه
لا غيوم تلزمه
بارد، يستقر عليه الظلام والحفر
فارغ هناك فلا هالة ولا صور
لن يكون منزلنا
ـ كيف؟ أنت قلتَ مشى فوق سطحه البشرُ
ـ الذين جُمجمةُ الأرض تحت مِبْرَدِهِم،
والذين أقْرَبُنا رهْن أمر أبْعدِهِم،
والذين عَفْرُنا ساعةٌ على يدِهِم،

وحدهم هم البشرُ
إنَّ ما يجوز لهم غير ما يحقُّ لنا
ثم حين تهزمنا الصاعقات والشررُ
والفصول إن شحذتْ نابها لتأكلنا
فاغسلي يديك من الماء،
ماؤنا عكرُ

واضحكي فليس لنا أرضنا ولا القمرُ..

رام الله - الجمعة ١٩٩٨/١/٣٠

النواسيّ

«أيا من كنتُ في البصرة أصفو لكم الودا
شربنا ماء بغداد فأنساناكمو جدا»

«لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره»
أبو نواس

ماءُ بغداد إلى دمعتي،
ينتهي حتى يذوب المساءْ
ماء بغداد، ولم يُنسِني بصرةَ الحزنِ،
له شجرٌ
عائم في الموج والخَيلاءْ
شجرٌ عَلْقَمَ روحي،
وما زلتُ عبداً للشجى والوفاءْ

إنه الموعد لا أيّ ماءْ
تارة أشربه صافيا
تارة أشرقُ في عكرهِ

من رآني ضاحكاً راضيا
لم يصدِّقْ غيمة صادقتْني،
ولا صبري على هؤلاءْ
«النواسيّ»... أنادي فلا قلبَ يهتزُّ،
فهل من أحَبَّ توارى،
والذي بينهم، في ثيابي، محضُ شخصٍ كَرِهْ؟
«أنت منهم»..
هل سأنكر أنا سواءٌ في مرايا العباد؟
فحالي حالُ ضبعِ القرى،
وكَليمِ المال، والمتمادي، والمنادي، والبطين الشَّرِهْ
وأرى والدتي في الإماءْ
وأرى خلف البريق الدماءْ
وأميرَ المؤمنينَ يرشُّ الدنانيرَ،
على رأس هذي،
ويعطي سيفه رأسَ هذا،
لهذا أصطفي جبلاً مستحيلاً، مستقيلاً،
.. ولا يؤخذُ البنيانُ من حَجرِهْ
لم يُجبْني ماء بغداد،
ولم يُروِ عشْباً ضَلَّ في حُلْمي،
وتشظَّتَ لغتي
فبكى مبتدا العمر على خَبرِهْ
ربما عدتُ إلى مأمنٍ لم أغادرْهُ،
وعاد الشتاءْ
والنواسيّ الذي بينهم،
غائب عنهم إلى حيث لا يعرف الندمانُ عن سفرِهْ

إنه الموعد، لا أي ماءْ
تارة أشربه صافياً
تارة أشرق في عَكرِهْ
من رآني كاتباً ماحياً

سيرى كم أنَّ لي قلماً لم يخامر غير حبري،
فما كل حبر في زماني سواءْ
قلماً من خشب حادَ عن طاعة الغابةِ،
فيما دمي
يحرسُ الشوكَ على شجرةِ

أنا وحدي أفتدي شجراً
قد بلوتُ المرَّ من ثمرهِ

غزة ـ الثلاثاء ١٩٩٨/٣/٢٤

شعر

النعاس وقصائد أخرى

عادل محمود

طريق

في القاموس : دَرْب : طريق، رَدْب : طريق مسدود

إلى وليد خزندار

– ١ –

إنني،
مثلما تعرفُ القبّرةُ، كيف توازي، بجناحيها
خطوطَ الهواء،
لكي تبقى آمنةً، وتتقي انكسار أغنية ...
إنني
أعرفُ هذا الطريق إليك:
جبلٌ هنا
وادٍ هناك
وما بينهما غابةٌ من الشجر الذي رافق خدَّ الطفولة ...
الطفولة الأولى.
أعرفُ، فَيما يدقّقني التوجّسُ : كم ينقصُ من رئتي
كلما اضطربت. كم سيجارةً أحتاجُ كي أهدئَ ما سوفَ
يبدو أنه الحبُّ
أعرفُ البابَ الموارِبَ، نصفَ إغماضكَ عني

أعرف هذا الطريقَ كله ... التفاصيلَ كلّها ...
لكنني ...
اليومَ، متكئاً، كبوذيٍ فقير، على طعنتي ...
أضلُّ طريقي إليك.
......

- ٢ -

كنتَ تدير الرأسَ إلى مخدّته
والكفَّ تحت هذا الفم المليءِ كلاماً غامضاً.
كنتَ تحمي، في احتمالِ حضورك،
نافذةً وسرباً من يمام.
كنت، حين عودتني أنك في الهواء الكريم أمامي، تغيبُ قليلاً
فألمسُ، مثل أعمى، حجمَ فراغك حيثُ كنتَ في مساءاتٍ بعيدة،
تقولُ كلاماً ... ترسمُ في الطريق الطويل شجرَ الرحلة. ظلالَ خبزنا
وخمرنا وملحنا، فيما الطريقُ المستقيمُ يستدير إلى آخرِ مجهولِه ... فتختفي عنّا
لكنني، الآن،
نافضاً يدي اليمنى من سلامٍ قديمٍ، تناهضَ عالياً حتى اختفى ...
لا أملك ما يدعو إلى اليأس، غير يأسٍ من حطام الطريق.

الغائب

مَنْ ذا الذي كلما كسّرتَ أقلاماً
وأنتَ تكتبُهُ،
أشرتَ إليه ...
فيغدو غامضاً
فنمدُّ أيدينا إليه
نحدده اتجاهاً،
ثم نقولُ: أخيراً سوف نعرفه،
فنعرفهُ
مِنْ فرطِ التشابهِ بينَ حزنِ غروبِه

وبين هذا الحطامْ!

مَنْ ذا الذي يلمّ أشلاءَ الزهور، حين اختلطَ الرحيقُ
بالمرّ من الكلمات، وأنت - مغادراً - ترنُّ في الصمت،
يرنّ الصمتُ فينا جميعاً .. آسفينَ عليكَ. تركتْ فراغاً،
فراغاً واضحاً، بين الهواء الضروريّ لعصفور، وبين رحلته،
وبين إشكالِ البدايةِ والأمامْ!

من ذا الذي يحسدُنا بَعْدَكَ على صيغة الحبّ، على سور
عزلة المنفيّ، على تآخي كلّ أضداد الحياة. على خلوّ النار
من لهب؟ من ذا يصوغ بَعْدَكَ لؤلؤاً من عدمٍ...
كأنك،
حينَ تروحُ من هذه الدنيا،
قد أخذتَ، في يديك،
فيما أخذتَ ...
كلّ أروقةِ الكلامْ!

مَنْ ذا الذي يقول: عُدْ.
مدركاً أنك لا تعودُ من تلقاء يأسكَ،
شاهداً على انطباق السماء على الأرض، باباً خلف باب
خلف باب ... فيها ذهوُلك يشعُّ، وهو الدليلُ على أقصى
الغيابِ، وليسَ الدليلَ على حضورِكَ، ذاتَ يومٍ، غماماً
أو على شكلِ غمامْ!

غبْ إذن ...
أيهذا الذي سوفَ نذكرهُ، كلما على كرسيّه، رفّ الغبارُ
حزيناً على غبار قديم ...
أيهذا الذي سوف نذكره كلما كانَ الحطامُ الذي يدلُّ عليه،
في زهرِ المكانِ ... دليلاً على مجدِ الحطامْ!

دمشق ١٩٩٦

النعاس

« الحب يعيدنا أبرياء »

حينَ فاجأ الرملُ قدميكَ، بما فيهِ من ذاكرةِ الملحِ والشمسْ.. ابتسمتِ للشمعةِ التي انطفأتْ، منذ شمسٍ صغيرةٍ فيك.

لم تكوني على مقربةٍ من العنق الذي يوازيك في الرحلة، أمام شيءٍ يهاجسُه، منذ أقمارٍ عديدةٍ فيه.

حينَ مدَّ إلى الزرقة لسانَه الفضيَّ، أفاض حمامَه، وأطلق نوارسَه الحائرات، متجاهلاً كعاشقٍ خائب خَبَرَ انتظارهْ.. أيُّ اليمامِ يمامُ البريد؟!

غداً، ذاتَ غلطة، ستكونين فيه... في قامته مثل آبرةِ النحلِ في عسلٍ جفّفتْهُ الشمسُ، أو يكون في يديك الحص الذي كان أصدافاً، قبل أن يخرجَ مندفعاً إلى المجهولِ، من البحْر. قد أتى طائعاً للتلامسِ في الزوايا الرخوة، ممعناً في ذكورةِ الصخرِ، ملائماً ما ينبغي من اتجاهِ يديهِ لكي تنطويْ، هادئة، على صدره أنثى الأغاني.

قد أتى في ذاكرةِ المجيءِ الحرِّ للمنتظرينَ أيَّ شيءٍ.. فمهلاً: قلبُهُ معلقٌ كسرطانِ البحرِ على منقارٍ، ويمنُهُ ماءٌ. يداهُ راكعتانِ في الرملِ، كالطيورِ التي تعبتْ في مواسمِ الهجرة من عبورِ البحرْ.. وهو الآن في استراحة الصامت الغرّ، في نقاهةٍ من بريد يديه! وقوسُه عكازةٌ لمنهَكٍ فيه. ربما يغفو بعد جرعة السُّم على الشاطئ! ربما يصحو في منازلَ ارتبكتْ فيها خطاهُ إلى مصدرِ الغليانِ في الكونْ! قد يتفادى ارتطامَه العبثيَّ بالأشياءِ التي ألفتْ ما حولَه من قصبٍ حزينْ، أو يتفادى ما في الممرِ من حبقِ النومِ الطويلِ العسيرْ.

ربما يكونُ في وجهه، أخيراً، هدوءٌ أخيرْ.

[يائساً، أو حزيناً.. راجياً أو مريحاً]

لكنه، مطيلاً رواقَ جريمتِه، فائزاً بالإيابِ إلى مطلقِ رحمتِه، واصلاً إلى تلامسِ فقْراتِه مع الأرضْ.. ينعشُ مرةً أخرى.

تنعسُ فيه البسالةُ الأخيرةُ

رمادُ تبغه

نومُه الأبديُّ في مرايا غرفته.

مكانُ قسوته وشعائرُ وحدته...

منمنماتُه على طاولةٍ، ما انفك يزيّنا بهبائِه، لكي تقولَ جيّداً، كيف يصيرُ نومُه أبيضَ أزرقَ، ظلالاً كما في الغموض الجميلْ.

فربما يصير نومُه نعاساً جليلْ!!

تونس ١٩٩٠

النجوم...

« يُقال انّ مَنْ يعدُّ النجوم
يُبتلى بالثآليل »

النجوم
وهي تشبهُ الأيامَ التي كانتْ سعيدةً
ذاتَ يومٍ،
والسماءَ التي حفظتْ تواريخَ السعاداتْ
مضيئةً وواضحة.
والشرَ...
البشرَ، وهم يصعدون واحداً تلو آخر
إلى السماء غالباً.
النجومُ التي تمد جناحَها إلى روحٍ جميلةٍ ما على الأرضْ،
لتلمسَ خدَّها الباكي
والروحُ الجميلة،
وهي تغدو في السماء...
نجمةً بين النجوم.
النجومُ التي بلا عود تغطينا على أسطحةِ الأعمارْ
في كروم العنب...
النجوم... النجوم
ها نحن، في مقتبلِ اليأس،
نخطئ، مرة أخرى،
في عدِّها...
فتغزو، مرةً أخرى، أصابِعَنَا
ثآليلُ ناعمةٌ
من الماضي البعيد!

١٩٩٦

دراسات

إدوار الخراط: المتناهي واللامتناهي في رواية المطلق

فيصل دراج

كان بجبال الصين رجل مشغول بتحطيم الأحجار،
وكانت عيناه تذرفان الدمع على الثرى، وكانت دموعه
تتساقط على الأرض بغزارة، ثم تتحول الى حجارة، ..
فريد الدين العطار – منطق الطير –

عرفت الثقافة العربية المعاصرة مفكرين كُثُراً انصرفوا إلى القضايا الفكرية، وعثروا على فرصة سانحة كتبوا فيها رواية أو أكثر، دون أن ينعموا بلقب الروائي أو يتطلّعوا إليه. كتب محمد حسين هيكل، رغم شواغله الكثيرة، «زينب»، وأضاف إليها شيئاً مجتزأ القيمة، بعد عقود. وجرّب طه حسين حظه في «دعاء الكروان»، وغيرها، ولم يحلم أن يكون روائياً. وأعطى العقاد يتيمته «سارة»، وظلّ يتنقّل على موائد المعرفة المختلفة. ولم تجانب الغواية المازني وغيره، وصولاً إلى مفكر لامع الأسئلة وعميق الأجوبة؛ هو عبد الله العروي. حاول هؤلاء جميعاً الكتابة الروائية، وظلّوا واقفين فوق أرض كتابية أخرى، لها من الأسئلة ما هو مغاير لأسئلة الرواية ومختلف عنها.

على أرض أخرى وفي زمن آخر، يقف إدوار الخراط، مرتكناً طموحاً متوتّراً دائم الخضرة، ساعياً إلى امتلاك صفة الروائي والمفكّر على السواء. فهو يكتب الرواية ويكتب عن شروطها، ويحاول الشعر ويعطي فيه قولاً، ويخلق القصة القصيرة ويضيء قراءتها، ويقلّب النقد بين أصابعه حذفاً وإضافة، ويجمع هذا كله وهو يشرح معنى الإبداع ودلالة الحداثة. والرجل، فيما يفعل، مجتهد وفاتن في اجتهاده،

كأنما سكنته روح موسوعي قديم، يألف الرسم، ويأنس الى الموسيقا، ويستضيء بالتراث، ويجد من الوقت ما يحاور به الشباب، ويكون أكثر شباباً. والرجل، في ما يفعل، جدير بالإعجاب وحريّ بالتقدير وقمين بالإكبار، وإن كان، رغم ثقافته المترامية، ينسى أشياء كثيرة، أو يتسلّل النسيان إلى ذاكرته، وهو محاصر بكثرة الأسئلة.

وذاكرة الخراط، وهي صادقة في ما تفتش عنه، مسكونة بسؤال جوهري ثقيل الأجنحة، سؤال لاعج يخترق صفحاته الوليدة والمتوالدة، هو: تجديد الكتابة الأدبية العربية. والسؤال مشروع ونبيل، وإن كان بخار الطموح العارم يلفّ الرجل ويثقل عليه الرؤية، فيظن أنه وقع على مهمة لم يلتق بها غيره. ولذلك لا يرى الخراط، وقد حاصره طموح حارق البخار، جهوداً سبقته، موزّعة على أزمنة مختلفة، مرّ فيها سريعاً ولم يبصر شيئاً. منذ عقود عدّة، ولم يكن الخراط قد ألفَ شوارع الإسكندرية بعد، كتب محمد حسين هيكل أشياء مفيدة، جمعها في كتاب عنوانه: «ثورة الأدب - ١٩٣٣». وكان في الكتاب، الذي يعطف فيه هيكل ثورة الأدب على ثورة ١٩١٩، أمور كثيرة، سيصوغ بعضها الخراط، وعلى طريقته، في زمن ابتعدت فيه الثورة الأولى وتقوّضت الثورة الثانية المنتسبة إليها. يقول هيكل: «لقد انقضى عصر المقامات والترسل في نظر هؤلاء المجدّدين فلا بدّ من صورة جديدة هي صورة الأدب القومي الكبير ...»، و«إذا كان الأدب القديم مرآة للعصور التي يمثّلها في تصويرها للحياة وجمالها وكأن ذلك مما تجب دراسته لكمال ثقافة الأديب، فهو وحده لا يكفي لكمال الأديب ...»، و«لكن اللغة كائن حي يجب له دوام التعهّد، وتعهّد اللغة في ناحية الأدب إنما يكون بدوام صقلها لتزداد رقة ولطفاً، ولتكون موسيقاها مما يصلها بالأدب صلة وثيقة ويجعلها أكثر من كساء له ...»، و«أن تربيتنا وتهذيبنا لم يعدا كثرتنا لهذا التأثر الفردي والإحساس الذاتي، فهما لا يرسمان أمامنا مختلف صور الحياة، ...، بل هما يجيئان بصورة الحياة مصبوبة في قوالب قررتها الجماعة من عصور سالفة فيطبعانها في حسّنا وفكرنا طبعاً يقيّدهما بهذه القوالب ويكرههما على الخضوع لها والإيمان بها»[1].

يتحدّث هيكل، بلغة واضحة وموجزة، عن القديم والجديد والمعرفة المغلقة والمعرفة المفتوحة واللغة المتكلّسة واللغة الحيّة، وعن الإحساس الذاتي والإحساس المستلب وموسيقا اللغة، وعن قوالب الجماعة الناشرة للإذعان والواجب كسرها. ولم يكن هيكل، رغم ريادته اللطيفة، صوتاً يتيماً لا ظهر له ولا أنصار، فبعده وإلى جانبه، جاء المازني والعقاد الشاب وطه حسين، زاجراً الرافعي، وعبد الرحمن شكري وعادل كامل في مقدمة كتابه «المليم الأكبر» ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض في «بلوتو لاند»، إضافة إلى ضفة أخرى وقف فوق مهادها «غربال» ميخائيل نعيمة وصوت جبران الصارخ نقاء و«سريال» أورخان ميسّر، وصولاً إلى كتابات أدونيس وغيره. لكن الخراط، الذي خنقه هواء الهزيمة وهو يتمرد عليها، يُعرض عن كل صوت سبقه، كما لو كان بدءاً ولا بدء إلا به، وكما لو كانت الجسور التجديدية السابقة قد تفوّضت غباراً متلاشياً، لو كان النسيان غباراً لكانه، بلغة الراحل الهازل إميل حبيبي.

طقوس الحساسية الجديدة

يُكْمِل إدوار الخراط جهود سابقيه ويَجُبُّها في آن، في صياغة تحلم بالتجاوز وتمارس النسيان. يكملها عارفاً ومجتهداً، ويَجُبُّها، دون أن يدري، لا بسبب معرفة تنقصه، بل بسبب انفعال طليق السراح، يحتاج إلى ما يشرحه. ويعطي اجتهاده الذي لا يتجاوز غيره، لأن الاعتراف بما سبق شرط التجاوز، صفة أولى، تتناتج عنها صفات لاحقة: والصفة الأولى، التي نسيت هيكل ولويس عوض وما بينهما، هي: الحساسية الجديدة، التي تستولد من ذاتها أسماء أخرى، فتكون «الكتابة عبر النوعية» مثلاً، التي قد تحيل، ربما، على الأنواع الأدبية، بعد ما تُردّ، ربما، إلى الجودة والإتقان بلغة، وإلى الاختراق والمداهمة بلغة أخرى.

تنطوي الحساسية الجديدة، في علاقتها بالرواية، على مقولات عديدة، تمس النص واللغة والفن والحداثة والقارئ. مقولات ممتلئة بذاتها، عارفة أنها تؤسس لنص جديد ورواية جديدة في حاضر مطلق، لأن ماضيه واهن كخيط العنكبوت. نقرأ في كتاب «الحساسية الجديدة»: «وإلى الحساسية التقليدية ينتمي مشاهير الكتّاب المصريين والعرب على تراوح تقديراتنا الممكنة لقيمتهم الفنية، وهم الذين «استولوا» بمعنى من المعاني على السلطة الأدبية في ساحتنا، .....، والذين حملوا، بكفاءة متفاوتة، عبء مرحلة «الواقعية» الاجتماعية، بعطائها المحدود، وقد أسهم جحفل كبير من الكتّاب الأوساط، أو الأكفاء، في هذه المرحلة، لعل معظمهم الآن قد نسيته الذاكرة الأدبية»[2].

يثير قول الخراط، وهو من دعاة الحوار والتسامح، أفكاراً متقاطعة، تَتَكثّف في كلمات ثلاث، هي: الشهرة، الاستيلاء، النسيان. فدعاة الحساسية التقليدية، التي زعزعت مياه الحساسية الجديدة دعائم منازلهم، ظفروا بشهرة ليسوا جديرين بها، أي اختلسوا الشهرة من آخرين أكثر جدارة. غير أن القول الذي يطوي في ثناياه المزخرفة نجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينة، لا يتهم كتابات «نفدت» حساسيتها، بقدر ما يتهم جمهور القراءة بنقص الحصافة، لأن الشهير، بين الكتّاب، هو الذي يتّفق القرّاء على جدارته بالشهرة.

بيد أن الخراط، الحالم بقارئ حميم، ينسى القارئ، الذي يُشْهِر من هو جدير بعدم الشهرة، ويتهم الكتّاب الذي اشتهروا، ذلك أنهم «استولوا» على شهرة ليست من نصيبهم، انتظرت صابرةً مَنْ «حرّرها» وأعادها إلى أصحابها الأصليين. تفضي الكلمتان السابقتان، والعدالة فاصل بينهما، إلى كلمة «النسيان» المنتظرة. فمن جاءته الشهرة غَصْباً ترحل عنه راضية، متيحة لـ «الذاكرة الأدبية»، أن تمنح منزله لساكن جديد.

ومع أن الخراط، وهو عقل نبيه أكيد، يمحو كل كلمة بأخرى، فإنه يضيق أحياناً، بالمحاة المتناوبة، معطياً قولاً واضحاً لا شقوق فيه، كأن يقول: «إن الحساسية التقليدية في نهاية التحليل، هي رافد من روافد السلطة في «الواقع»، ولنستخدم هذا المصطلح، بوصفه نظام القيم السائد، على المستويات الاجتماعية والثقافية ...»[3]. تذهب الجملتان الأخيرتان إلى اختصاص المحاة المتناوبة، تاركتين الواضح

مرتاحاً في مكانه، يستدعي سلطة تصنع الكتابة، وكتابة تنصاع إلى السلطة وتشتهر. ولأن حق الكتابة يهزم باطل السلطة، يكون على الرواية التقليدية، مرغمة، أن تحمل غثاءها وترحل، تاركة مواقعها لرواية تغايرها في الصفات، بابها الذهبي هو: الحساسية الجديدة. قبل التعرّف على أسرار الحساسية الجديدة، تسمح النظرية لنفسها أن تطرح سؤالاً مألوفاً، هو: كيف يكون بإمكان الحساسية الجديدة، إن كانت جديدة، أن تستأنف حساسية متقادمة زهدت بها، سريعاً، «الذاكرة الأدبية»؟. والسؤال صحيح، لا لجاجة فيه، طالما أن ما قبل الواقعية، أدبياً، شرط لولادة الواقعية وأن البنيوية شرط نظري لازم لنهوض ما بعد - البنيوية؟ فالنظرية الجديدة لا تتجاوز نظرية سابقة عليها إلا إن كان الذي سبق، يحمل إمكانيات نظرية تسعف على تجاوزه. يكتنف إشكال الخراط، والحالة هذه، التباس لا هروب منه، قوامه ما يلي: إما أن يكون على حساسيته أن تتكئ على أدب سلبته السلطة حساسيته، رغم جهود قلة غامرت بـ «اقتحام المجهول»، أو أن يكون عليها، مرغمةً، أن تستنيم إلى التوليد الذاتي، أي الخلق، وتكتفي به. يوافق الخيار الثاني المنطق الصائب، وإن كان يحذف من الحساسية النعت الذي يليها، لتصبح: الحساسية فقط، بعد أن تبيّن أن الرواية التي سبقتها كانت قليلة الحساسية.

والآن : ما هي رواية الحساسية الجديدة؟ ينثر الخراط تعاريفه، متساوية، في أكثر من كتاب. يقول في «الحساسية الجديدة. مقالات في الظاهرة القصصية»: «إن الكتابة الإبداعية ـ لسبب أو لآخر ـ قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، ... .، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان. ومن هنا، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردي الإطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلّق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللغة المكرّسة، ورميها ـ نهائياً ـ خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة ـ إن لم تكن مداهمة ـ الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائدة المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة «الأنا»...»[٤]. أو كأن يقول في كتابه: «أنشودة الكثافة»: «هل يمكن أن أشير إلى وظيفة الرواية عندي بأنها تفسير وسؤال مستمر، كما أنها رؤية، فهي سعي إلى مشاركة حميمة تتجاوز «الأنا» إلى تواصل جماعي على مستوى الخبرة الفنية، مشاركة في معرفة ملتبسة من نوع خاص، للنفس والعالم معاً، منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض معاً، ويلتئم فيها الشتات دون أن يمحى؟»[٥].

اتكاء على اجتهاد يؤرقه طموح جميل، يعطي الخراط، مغتبطاً، تعريفاً لنصه الروائي، ناسياً، في غبار الاندفاع الصادق، أمرين، أولهما: أن تعريفه المجزوء موجود، وبلغة في تناول الجميع، في نصوص مدرسية، تتحدّث عن تيار اللاوعي وعن الرواية النفسية واللغة المندفعة تلقائياً... وثانيهما، أن ما يقول به، وبشكل مجزوء، يوجد متماسكاً في روايات عربية كثيرة. وإلا فكيف يصنّف رواية «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات و«تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم و«ما تبقى لكم» لغسان كنفاني و«ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ و«الشمس في يوم غائم» لحنا مينة و«موسم الهجرة الى الشمال» للطيب

صالح، بل كيف يتعامل مع «صراخ في ليل طويل»، التي كتبها جبرا إبراهيم جبرا عام ١٩٤٦، وطبّق فيها، وليس بشكل مجزوء، منظور رواية تيار اللاوعي، كما ألمح إلى ذلك الراحل النبيل علي الراعي، منذ سنين طويلة؟ كتب بعض الروائيين العرب، منذ زمن، ما يُبَشِّر به الخراط اليوم، دون أن تتزاحم على أبواب أقلامهم، تعابير الإستشكال والمداهمة وتهديد البنية السائدة، التي تردّ إلى أهازيج الكلام وتتطامن، طائعة، أمام المفاهيم النظرية، بالمعنى النبيل للكلمة.

تحايث النص الجديد لغة لا يكون إلاّ بها، ولا تكون على ما هي عليه إلا إذا حايثها نبض النص، لتكون صورة عنه وتجسيداً له. لغة تقوّض السائد وتمتهن القواميس الصامتة وتستنفر إمكانياتها المختبئة، متحولة إلى لغة متعددة الأطياف ومتنوعة الأقمطة، يعلن كل قماط عن وجه لها لا يرقد في القماط الآخر. يقول الخراط في «أنشودة الكثافة»: «هنالك عندي فيما أظن سواء في اللغة أو في التركيبة الفنية كلها تلك التعددية التي تطمح إلى الانصهار في كل متماسك، ليس أحادياً أي منولوجياً، بل متجاوزاً التكاثر ومحتوياً إياه». ويقول في: «مهاجمة المستحيل»: «هنالك أيضاً الوجد باللغة، لا بما أنها لفظية ظاهرية فقط، بل بما تتضمنه من بنية موسيقية ومن نسيج سحري موسيقي، محاولة الغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس...»[٦]، إلى أن يقول: «إن اللغة عندنا، بطبيعتها، وبأصولها، وكما تجري بذلك التقاليد الألفية، لغة إلهية، لها إذن خصيصة القداسة، سطوتها كاملة وثابتة إلى الأبد. ذلك تراث فادح الثراء، لا يكاد يطاق. وإذن فإنني أسعى، دون أدنى تنازل وبحرية أريدها أن تكون كاملة (هل يمكن أن تكون؟) إلى الحفاظ على هذا الثراء الفادح، وإلى مصارعته معاً...»[٧].

يقول الخراط في اللغة، وعلى طريقته، مديحاً متوالداً، قوامه الوجد وجوهره الشغف حالماً بملامسة الإلهي، واللغة إلهية، أي حالماً بخلق اللغة قبل استعمالها. وينطلق، فيما يفعل، من فكرة صائبة ونيِّرة، ألمح إليها في كتاباته المتواترة، تقول: في مواجهة امتهان اللغة العربية، في السوق والإعلام والكلام اليومي، يكون على الأديب أن يصون اللغة، كما يجب أن تكون، في إبداعه الأدبي. كأن الكتابة مرآة اللغة في ذاتها، بعد أن مزّقت الحياة اليومية البليدة أوصالها إلى مزق متناثرة. لكن الفكرة المشرقة المدافعة عن لغة أكثر إشراقاً، كما جُهْد الخراط في تخليق لغة نقية هاربة من القواميس الغبراء، تصطدم دائماً بما عليها أن ترتطم به. فآفة النسيان لا تبارح مكانها، والمبالغة في القول إلى حدود الإفراط والتفريط حاضرة أبداً.

يُؤكّد الخراط على تعددية المستويات في اللغة، ثم يُرحّل التأكيد، بعد القيام بدوره، إلى منطقة عذراء سعيدة، تحتفل بلقاء اللاوعي واللغة. والأمران صحيحان، لو اختصر القول فيهما ولو خلع عنهما ضجيج الاكتشاف. فاللغة المتعددة المستويات أعطى فيها باختين قولاً مسهباً في بداية الربع الأول من هذا القرن، حين كتب «الماركسية وفلسفة اللغة» و«شعرية ديستويفسكي»، وكلاهما مترجم إلى العربية. أمّا عن علاقة اللاوعي باللغة، فقد شغلت الفرنسي جاك لاكان ومدرسته فترة طويلة من الزمن، بدأت منذ

الخمسينات على الأقل. إضافة إلى السرياليين، المأخوذين بالحلم وباللغة المتدفقة، الذين ينتسب إليهم الخراط بعد أن يُنْسبهم إليه أولاً.

ينطوي النسيان، الذي يترك باختين ولاكان إلى مصيريهما، على وجه آخر، يرى ما يود أن يرى، ويظن أنه رأى الأشياء قاطبة. فاللغة الروائية، التي يعتقد الخراط أنها جاءت إليه والناس نيام، متحققة، وبأشكال لا متكافئة، في روايات عربية ظهرت، قبل ظهور: «رامة والتنين» بزمن طويل. فاللغة ذات المستويين موجودة في «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، حيث لغة البوح الطليق الصامتة تجاور لغة برقية تحتج على الواقع وعلى اللغة الصارمة التي تجثم فوقه. واللغة الكثيفة في إشاراتها حاضرة، وكما بيّنت خالدة سعيد، في «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني. ولا أظن أن نجيب محفوظ في «مرحلته الفلسفية»، كما يقول محمود أمين العالم، كان يسوق إلى أوراقه لغة من حطب. والعمل في اللغة، أو إقصاء اللغة التقليدية إلى أرض بعيدة، ليس غائباً عن كتابات جبران، في زمن، ولا عن روايات حيدر حيدر وإميل حبيبي وجمال الغيطاني ومحمد البساطي وغيرهم، في زمن لاحق.

وواقع الأمر أن إدوار الخراط، المفتون باكتشافات جديدة مكتشفة في زمن قديم، لا يميّز بين أمرين، هما: امتلاك اللغة والانبهار باللغة. والأمر الأول شرط بديهي لكل من راودته الكتابة، منذ أن نقض محمد المويلحي لغة المقامة وهو يضع كتاباً في التاريخ، وصولاً الى الجغرافي النبيل جمال حمدان، الذي روّض اللغة الجغرافية وأدخلها إلى ردهات الأدب. والأمر الثاني، وهو من ظلال الصوفي الذي يرى ذاته ظلاً للسماء، ليس شرطاً للكتابة الروائية، إن لم يكن غيابه الشرط اللازم المطلوب، لأن الرواية تكتشف تعددية اللغة وهي تسائل تعددية الحياة اليومية.

ولعل الخراط، الذي يكتب منبهراً وينبهر كاتباً، يصل، وبسبب من سطوة الانبهار اللغوي، إلى موقع روائي، يلبّيه كثيراً دون أن يلبي، بالضرورة، لغة روائية تهرب من المراكز ولا تأنس إليها. يقود الانبهار باللغة إلى تعيين الناطق بها مركزاً مطلقاً لذاته ولغيره، تحتكم إليه العلاقات ولا يحتكم إلى أحد، مركزاً يقوّض الحوار اللغوي، الذي هو مبتدأ الرواية وخبرها. والأمر هذا يفصل بين الصانع اللغوي والروائي، إذ الأول يُمَرْكز اللغة في مركز لغوي يطرد ما عداه، وإذ الثاني يتقاسم اللغة على مائدة دنيوية مع آخرين، فيكمل كلامهم ويتيح لهم أن يكملوا كلامه. تصبح الرواية، في تصور يتنافس فيه الامتلاك والانبهار اللغويين، أسيرةً لصناعة لغوية، تأسر صاحبها ومن ينطق باسمهم، وتتحول إلى ذريعة شكلانية ينشر، من فوقها، الصانع اللغوي فصاحته على الملأ. ولذلك، فإن رواية الخراط لا تحيل على نظريات الرواية، وهي تطرح أسئلة تشبه الأسئلة، بل تحيل على الأسلوبية، إن صح القول، التي يمكنها أن تفصِل، نقدياً، بين أساليب متعددة.

وسواء كان الخراط صانعاً لغوياً، يرد بإخلاص كبير على امتهان اللغة في الحياة اليومية، أم كان روائياً، يرى في «رامة والتنين» ولادة جديدة خالصة للرواية العربية، فإنه يستدعي، في الحالين، تصوره الخاص به، لذلك الشيء المنير المظلم الذي يدعى بـ: «الفن»، في لحظة، وبـ «الابداع»، في لحظة أخرى.

يتحدث عن تجربته الفنية في كتابه: «مهاجمة المستحيل» فيقول: «إن الطفولة أو المراهقة، وحكاياتها، وأحاسيسها لا تُبعث هنا باعتبارها ذكريات، على العكس تماماً، هذه إبداعات جديدة (وليست إعادة إبداع) تطمح إلى قهر سطوة الزمن، إلى تحطيم طغيانه، وإلى تجاوز الزمنية ذاتها»[٨]. يمكن أن نترجم لغة الخراط إلى فكرتين أساسيتين، تقول الأولى: إن الكتابة عملية تحويلية تضيف إلى المادة الخام التي بدأت منها دلالة لم تكن فيها، تنقلها من حيّز زمني مغلق إلى فضاء زمني آخر لا جدران له. وتقول الثانية، وهي مكمّلة للأولى: إن كتابة تعكس المادة الخام التي تعالجها، دون انزياح أو مغايرة، تموت قبل أن تبدأ، لأنها تستسلم للزمن العارض ولا تقاوم طغيانه. والقولان، رغم بطر اللغة، صحيحان، وإن كان الخراط ينادي، مسرعاً، على مقولة المطلق، التي تزامل الصوفي وتلازمه، دون إكراه أو مشاحنة. يقول في كتابه السابق: «أستشف، من خلال ما سبق، أن هناك أولاً نزعة عندي نحو الشمولية، أو سعياً نحو حقيقة كاملة، أو رؤية كاملة، بحيث لا يجوز الجزئي على العام، وبحيث يرتبط النسبي بالمطلق...»[٩]. ويقول في «أنشودة الكثافة»: «الرواية في ظني خبرة من خبرات المعرفة الكلّية، أتصور أنها في تحققها الكامل سعي نحو حقيقة كاملة ـ هي بالطبع مهاجمة المستحيل ....»[١٠]. وقد يكمل تصوره فيقول: «أما الفن فليس فراراً من واقعنا ـ كالحلم ربما ـ بل سيطرة عليه...»، أو: «الفن في ظني، خبرة من أعمق خبرات السعي إلى معرفة كلية، ومشاركة حتمية، على مستوى «حقيقة» إنسانية شاملة، وتحقق فريد لطاقات الإنسان... ولكن وسائله وأدواته ما زالت وستظل سراً...»[١١].

تقدم السطور السابقة صورة، صادقة في صفائها وصافية في صدقها، عن فنان يتوق إلى القبض على «الحقيقة» الكاملة. والصورة شفافة ونظيفة لا تشكو من شيء إلا من كلمة صغيرة وكبيرة هي كلمة: الحقيقة. ومع أن من حق الخراط، وهو صادق في أشواقه ونبيل في ما ينطلق إليه، أن يمزج الأزمنة ببعضها، وأن يضع الروائي في جيب الصوفي المأخوذ، وأن ينتظر الأنوار من صفوف الكلام، فإن ما يقول به لا يستقيم مع الرواية ولا يأتلف مع الزمن الروائي. فالرواية، في تاريخها الكوني الطويل، لا تبحث عن المطلق، بل عن الجهات التي تجعل المطلق عصياً على الوصول. بل يمكن القول: إن بطل الرواية هو ذاك المغترب الذي هجره اليقين، والذي أيقن أن اليقين لن يعود إليه أبداً.

يشدّ الخراط الرواية، دون أن يدري، إلى أزمنة فارقتها منذ زمن طويل، إن لم يكن ذلك الفراق، الذي أنتجه التاريخ، شرطاً لولادة الرواية الحديثة. فتعابير الشمولية والكلية والحقيقة المطلقة والرؤية الكاملة والتحقق الكامل ترتبط بأزمنة اللاهوت، أو بأزمنة العصور الوسطى، التي كانت تلغي الإنسان المشخص بكلمة مجردة. وبهذا المعنى، فإن الخراط، المأخوذ بالمطلقات وبأشواق المتصوفة، يرى في الرواية لاهوتاً جديداً، يقف فوق المعارف والعلوم، لأنها في لاهوتيّتها تُعْرِض عن النسبي والجزئي واليومي، وتنفتح على سماء زرقاء مأهولة بأطيط الملائكة. ولا يحتاج القول إلى سند كبير ليعلن أن زمن الرواية هو زمن المتعدّد والمتنوّع والملتبس والمتحوّل والمتغيّر، أي كل ما يعلن عن هشاشة الإنسان ورخاوة مواقعه، وأن الإحاطة بالمعرفة المكتملة واليقين المنجز والحقيقة التي لا ثقوب فيها، تحتاج إلى كتابة أخرى، لا ضرورة

لاكتشافها، لأنها مستقرة في الكتب القديمة.

يربط الخراط، وقد استبدّت به اللغة، بين الرواية و«علم العلوم» فيوكل إليها البحث عن المطلق وعن المعرفة المطلقة. لكنه ينسى، ربما، أن «علم العلوم»، الذي ينادي على المطلق ولا يكترث المطلق بكلامه، هو تعريف اللاهوت في العصور الوسطى والنص الديني في زمن السيطرة العثمانية ومشتقاتها. ولذلك لم يكن للرواية مكان في زمن المطلقات، بقدر ما كانت «الرواية» صورة عن كلام العوام المبتذل في الأيديولوجيا العثمانية ومشتقاتها. وقد يقال إن إدراج النص الصوفي، وهو بحث عن المطلق، تجديد للكتابة الروائية وإخصاب لها. والقول صحيح، وهو ما أنجزه جمال الغيطاني، حين أدرج النص الصوفي في التاريخ، أي قرأ النص الصوفي من وجهة نظر الرواية، لا العكس.

لا تبحث الرواية عن المطلق، بل تجعل من ضياعه موضوعاً لها. فهي من الإنسان المغترب تأتي وإلى الإنسان الغريب تعود، مترجمة ضعف الإنسان في وجود لم يأتِ إليه طائعاً، وهذه الترجمة تعطي الرواية حداثتها، وتزوّدها بوسائل وأدوات لم يطرق بابها اليقين أبداً. حين يتحدث الخراط عن الحداثة يقول: «أما الحداثة فهي قيمة في العمل الفني تتجاوز الزمن وتخلد عبر التاريخ»[١٢] أو قد يقول: «الحداثة عندي... هي قيمة التساؤل المستمر. الحداثة عندي مرادفة للأصالة. ويا للغرابة»، إلى أن يقول، وقد تداعى أمام سيولة اللغة، :«الحداثي هو، من بين نتاجات الحساسية الجديدة ما يظل متمرداً داحضاً، هامشياً، ومقلقاً، يسعى إلى «نظام» قيمي صعب التحقق...»[١٣].

يحتاج الخراط، وهو عاشق للمغايرة، إلى قاموس خاص به، فما يقول به لا يأتلف مع الشائع والمعروف، حتى لو أسندته معرفة رصينة، فالحداثة هي «قيمة»، والحداثة هي «الأصالة» والحداثة هي «الحساسية الجديدة»... كل تعريف يغوي بحوار ومساءلة، لولا أن اللامألوف، الذي يسكن خطاب الخراط، يَحضُّ على مقاربة سريعة. فالحداثة، أولاً، ليست قيمة، إنها منظور يفرّق بين المتغيّر والسريع في تغيره والثابت والبطيء في تغيره، أو الذي يقاوم التغير ويستعصي عليه، أي أن الحداثة ترد إلى التاريخ لا إلى فلسفة الأخلاق. وانتساب الحداثة إلى تاريخ، لا يكفّ عن التغير، هو الذي يؤكّدها حداثة ونقضاً للأصل وفلسفة الأصول في آن. ولذلك، فإن المنظور التقليدي لا يتعامل مع ظاهرة إلا إذا آب إلى أصولها، كما لو كان الأصل هو الحقيقة على خلاف المنظور الحداثي الذي يقرأ الظاهرة انطلاقاً من زمانها الخاص به، كما لو كان التحرّر من الأصل شرط كل حداثة حقيقية. أما التعريف الأخير فهو الأكثر غرابة وتلغيزاً: كيف تكون الحساسية الجديدة، إن كان لها معنى، معياراً تقاس الحداثة به، إن كانت هذه الحساسية، وكما يعلن الخراط في صفحات كثيرة، بدأت في التكوّن في نهاية الستينات، وأنها أوشكت على الولادة في بداية السبعينات، وأن عودها لم يشتد، إلا بعد منتصف السبعينات، إلى أن يقول، في صفحة تائهة، أن الحساسية الجديدة «رغم عمرها القصير»... كيف يمكن لمن كان «قصير العمر» أن يكون معياراً للقيمة والأصالة والحداثة؟ وما هي قيمة وأصالة ما سبق الحساسية ذات «العمر القصير»؟ وإذا كانت الحداثة هي الأصالة، فما هي أصول الحساسية الجديدة «القصيرة العمر»؟ إن كان التَمَرْكُز

اللفظي يَجُبُّ قول الآخرين، فإن «رامة والتنين» تجبّ ما جاء قبلها، وتنصّبُ ذاتها بداية أصلية للرواية العربية «القصيرة العمر».

كان آلتوسير، الحالم بعالم إنساني لا سلطات فيه، يميّز بين الكلمة والمفهوم، حيث الكلمة تساوي اسمها المعدود الحروف لا أكثر، على خلاف المفهوم الذي يحتقب أسماء كثيرة، تشرح الظواهر وتكشف عن سببيتها وتضيء الأسباب التي أسعفتها على الظهور، وتلك الأخرى التي تأخذ بيدها إلى الضمور والتلاشي. والكلمة تنتسب إلى كلام فردي، والمفهوم ينتسب إلى تاريخ نظري طويل، يفيض على الأفراد والكلام الفردي.

أخذ الخراط، في «نظريته» عن «الحساسية الجديدة»، بفلسفة الكلمة المتفردة التي لا تذهب إلى المفهوم، ولا تدعه يأتي إليها. وسواء كان ما يقول به كلمةً أنيقة أو مفهوماً نظرياً وافر الصحة والعافية، فإن روايته، وهي ممارسة للقول، تشرح دلالة «الحساسية»، ذلك أن الممارسة تعطي القول النظري صياغته الحقيقية.

رامة والتنين : البحث اللاعج عن المطلق

جاء في «منطق الطير» الحكاية التالية: «كان أحد الحراس عاشقاً ولهاً، لا ينام الليل ولا يقرّ له قرار في النهار، فقال صديق حميم للعاشق المسهد: يا من لا تنام، لِتَنَمْ في النهاية لحظة من الليل. فقال (العاشق): لقد أصبح العشق قرين الحراسة، فكيف ينام من له هذان الأمران؟ ومتى كان النوم بالحارس لائقاً، وبخاصة إذا كان هذا الحارس عاشقاً؟ فإن كان الإنسان يخاطر أبداً، فكثيراً ما يدفع كل أمر الإنسان إلى أمر آخر، وكيف أستطيع النوم لحظة، وأنا لا أستطيع استعارة النوم من أحد؟»[١٤].

ما يقول به الصوفي فريد الدين العطار حكاية يعيش معناه الخراط في رواية. يتوزّع العشق على حكاية لا تستنفده وعلى رواية لا تطال منه القرار، فالعشق تجربة تعاش ولا تقال مفرداتها: مكابدة ومجاهدة وإشراق حارق ولوعة متجدّدة وفقدان مقيم وهجران له وجه المأتم، إذ العاشق، المحروس بعشقه، يفتقد المعشوق وهو مستقر بين ذراعيه. في البدء كان العشق، تقول رواية «رامة والتنين». وفي البدء كانت الكلمة، التي تقتفي آثار المعشوق ولا تصلها، يقول الخراط. و«رامة والتنين» هي الموقع الذي يترجم جهاد الكلمة المحدودة لتقبض على تجربة غير محدودة، تُخْبِر، وبحرارة كاوية، عن اغترابين باهظين يرهق كل منهما الآخر ولا يتحرّر منه: يغترب العاشق، وقد تماثل بالمعشوق، وقد عجز عن الاندماج في من أحبّ، بسبب من ممانعة الجسد، وتأبيّ المعشوق. وتغترب لغة العاشق وهي تتأمل فقر اللغة، التي تقول ما استطاعت أن تقول، وتظل في الروح بقية عصيّة على القول والبيان.

يرى الخراط في الحب تجربة صوفية، ويجاهد للقبض على تجربة لا يمكن القبض عليها، هي المستحيل بذاته، الذي ترتد اللغة عن أبوابه مهزومة ومدمّاة. تعطي «رامة والتنين» نموذجاً فريداً، أو يكاد، عن اللغة التي تستنطق الروح التي تبصر اللامتناهي في المتناهي وتحلم بالقبض عليهما معاً. ولذلك لن

يكون عمل الخراط رواية، بالمعنى المألوف للكلمة، بل تجربة لغوية فريدة، أو شبه فريدة، ترنو إلى النفاذ إلى جوهر لا يُرى، وإلى موقع سرّي، تقترب منه اللغة وهي تكتب عنه، كما لو كان للغة المتدفقة مرشدها الغريب، الذي لا ينظر إلا بشر لا يعرفونه، ولا يلتفت إلى الراوي، إن ابتعد عن القلم.

في جهده اللغوي الفريد، أو يكاد، يستلهم الخراط تجربة العشق من الفضاء الصوفي، أو يحوّل العشق إلى تجربة صوفية جديدة، تلتقي مع التجارب الصوفية التقليدية، وما هي بتقليدية، وتفترق عنها. ولأن بداية العشق هي بداية الكلمة التي تبحر معه وتضيع، تغدو الكتابة عن العشق الصوفي تجربة صوفية بدورها، إذ الكلمة امرأة مشرقة العين وملساء الابتسامة وهاربة من القلم. يتبادل المعشوق والكلمة المراقع، ملقيَين بالعاشق الكاتب إلى صحراء واسعة. وهذا ما يدعوه الخراط، صادقاً، بـ «مهاجمة المستحيل»، أي شوق الكتابة، وهي محدودة الكلمات، إلى الوصال مع لا متناه، له لغة لا يعرفها أحد.

وإذا كان الخراط يستوحي عالم «رامة والتنين» الفكري من لغة صوفية، تحتضن المكابدة والمشاهدة وصفاء الصفاء والوجد والمراد والمناجاة والتفريد والاسم، إذ العين ترى ما لا ترى وإذ الروح كلما هدأت أحوالها إنقلبتْ، فإنهُ يُخْصب منظوره أيضاً بعناصر مستقاة من السريالية، ومن أندريه بروتون تحديداً، سواء ما خصّ الحلم وقوة الأحلام، و«رامة والتنين» حلم متشجّر، أو ما ارتبط باللغة المتدفقة أو اللغة المنطلقة من عقالها بلغة، وباللغة الأوتوماتيكية بلغة أخرى، لغة تلتمس النور من الظلمة وتستولد الهدير من منابت الصمت.

يُكثر الخراط في كلامه الحديث عن الحلم وسلطة الأحلام، ويكثر أكثر من الحديث عن سطوة اللغة وقوة الكلمات. يجاور قوله، الذي لا يخلو من الأصالة، أقوالاً ردّدها أندريه بروتون في أكثر من مكان. يقول الأخير في كتابه: «الأواني المستطرقة ١٩٣٢»: «وسواء أُعطِيَ الحلم هذا المقدار أو دونه من الدوام (وفي الحالة الأولى سيستغرق ـ مع حساب لحظات العتمة النفسانية في اليقظة ـ نصف الحياة الإنسانية على الأقل)، لا يمكن صرف الاهتمام عن الشكل الذي يتجاوب الفكر به في الحلم، إن لم يكن إلا لاستخلاص وعي أكبر وأوضح لحريته. وعلى الرغم من أن ضرورة الحلم غير معروفة فجلي أنها موجودة...»، إلى أن يقول، مستعيراً نيتشه، : «ما من شيء هو خاصتك أكثر من أحلامك، كموضوع وكشكل وكحدّة وكممثل وكمشاهد ـ في تلك الهزليات ـ أنت كلياً نفسك»، ثم ينتهي إلى «جان ـ بول» الذي يقول: «في الحق، هناك أناس يعلّمونك بأحلامهم الفعلية بأكثر مما يعلمونك بنزواتهم التخيلية، ولنحاول أن نكون ذلك المراقب المتهوّر والنزيه»[١٥].

اتكاءً على مقاصد المتهور النزيه، يمكن إضاءة بعض وجوه «رامة»، المرأة ـ الحلم، أو الأنثى الكاملة، التي يمنع عنها كمالها الظهور للعيان، وتعثر عليها اللغة، التي حملها الصوفي في قلبه وحملته إلى لا مكان؛ فتجربة العشق الصوفي إن تحقّقتْ انهدمتْ. يقول بروتون في روايته الشعرية «ناديا»: «لن تستطيع أبداً رؤية هذه النجمة كما كنت أراها. إنك لا تفهم. إنها كقلب زهرة بلا قلب»[١٦]. في القول الموجز أصداء لما يعلنه الخراط في أكثر من مكان. فالتجربة التي تلهث وراءها الكتابة، وتبقى دونها،

ذاتية وحميمية، تنقل إلى آخرين معرفة لا يعرفونها. والموضوع الذي تلاحقه الكتابة، وتمس ضفافه، ملتبس ومتدثّر بغموضه، متعالٍ، كما يقال، وإلا لما أجهد الروحَ التي تناثرت أمامه، ولا أعيا القلم الذي يضيق بلغة ضنينة. غير أن بروتون يضيء، أكثر، «رامة»، في جمالها البطر ووجهها الذي يقطر عسلاً، حين يكتب: «لقد اخترت عامداً، كي أعيد رسمها، البرهة من حياتي التي يمكن أن أعتبرها، في ما يخصّني، بعيدة جداً عن العقلانية، كانت تلك هي البرهة التي، وقد أقعدني عن كل نشاط عملي حرماني المبرح من إنسانة لم أعد أستطيع أن أعتبر نفسي سوى ذات بعد أن كنت قبلها ذاتاً وموضوعاً...»[١٧].

تعطي سطور بروتون القليلة مدخلاً نموذجياً، لقراءة أولى، لرواية الخراط الشعرية. رواية، وبسبب منظورها الشعري، إن استقامت التسمية، تذهب إلى مغاور الذاكرة، ويجتاحها نثار الأحلام، كما الموجة العاتية المتناوبة في مدّ كاسح وانحسار متباطىء. وامرأة ـ الحلم، التي تهاجمها اللغة وترتد عنها لاهثة، مستقرة في مكانها، في ثنايا بصيرة لا يرتاد العقل أقاليمها، لأنه إن فعل قيّد اللغة وأربك اندفاعها، وفرض لغة ذلولاً، تتصادى مع قاموس ماسخ، يحرم اللغة من اكتشافاتها المتوقعة، قبل أن يحرمها من اندفاع مقدس مطلق السراح.

ينطلق الخراط، في روايته، من لحظة نام فيها العقل واستيقظت نثار الأحلام. والعقل قيد وله لغة تمتثل إلى ما عداها، وللحلم المتناثر لغة من رذاذ، كلما آنس الفكر منها ارتواء، زادته عطشاً على عطش، لأن ما تجيء به مليء بالفجوات والعلاقات المنهدمة. والأمر لا غرابة فيه، طالما أن موضوع الكتابة حلم متناثر، يطفو ويتراجع دون أن يغيب، وأن موضوعه امرأة ـ مثال، ترمي بالوعود ولا تنجز وعداً، ذات عينين تطفو فوقهما الألوان وتشقيان من رآهما، فإن تفضّلتا على المعشوق بنظرة، غمرهما بشكران ما بعده شكران. يمزج الخراط بين أشواق فريد الدين العطار وفلسفة برتون ويعطي نصاً فريداً، أو شبه فريد، يخترقه الوجد والفقد وأنس الوصال ولوعة البعاد، كما لو كان النص لا يخبر عن لوعة العشق إلا ليخبر، أكثر، عن توهج اللغة المحدّثة عن توهج العشق، في لحظة هدأ فيها العقل واستراح.

غير أن رواية «رامة والتنين»، أو التجربة الصوفية التي حلّت في جسد رواية، تطرح، سريعاً، سؤالاً شائكاً، لا يَخْفضُ من قيمة الجهد اللغوي الذي يخلقها، يلمس طبيعة الموضوع، الذي ارتأى في الرواية موقعاً له. فهذا الموضوع، مهما امتد وترامى، لن يجاوز الحوار، الذي لا نهاية له، بين العاشق ومعشوقه، الذي يردّ عليه ببعض الكلام حيناً وينسحب إلى موقع لا يُرى في معظم الأحيان محولاً الرواية إلى سيل كلامي متدفق، مداره وحدة حكائية صغيرة تتناتج، طليقة، في وحدات حكائية متعددة، تظل متماثلة في دلالتها وتجدّدها ولغتها، مما يختزل الرواية كلها إلى وحدة صغيرة، لا تبديل فيها، تدور حولها لغة دائرية متماثلة لا تبديل فيها أيضاً.

تترافد عناصر المنظور، وقوامها الذات والموضوع واللغة، لتصبّ جميعها في مركز وحيد يخلق ما عداه هو: صانع اللغة، الذي، في انبهاره باللغة وبذاته التي تخلقها، يُنَصِّب ذاته مركزاً مطلقاً لا يحتاج إلى أحد، يختصر ما خارجه إلى مرايا صغيرة، يرى فيها أبعاضاً من قامته المترامية لا أكثر. وواقع الأمر، أن

الخراط، وهو يتوسّل منظوراً صوفياً، لا ينتج في نصه لغة صوفية، بل لغة أخرى، تردّ إلى صانع الكلام، على مبعدة من لغة كثيفة، تردّ إلى نسيج رمزي، إلى بنية لغوية من العلاقات المتحاورة. تحيل لغة المتصوف إلى فضاء لغوي صوفي يتجاوز ذاتيته، وترجع لغة الخراط إلى صاحبها، فيحاور إمكانياته في اللغة، ولا يسمح لمخلوقاته اللغوية أن تحاوره في شيء، مفضياً، في النهاية، إلى نص مغلق، يخذل الحوارية الروائية، بعد أن خذل لغة المتصوفة، الذين استحضرهم إليه، بعد لحظة الكتابة.

تتعين «رامة والتنين» بمستويات متعددة، تتضمن: الأنا والآخر، الداخل والخارج، زمن الحلم وزمن البوح الكتابي، ومستويات أخرى، ربما. تظهر، في المستوى الأول، المرأة ـ المثال، التي أورقت بظلها الخارق في الحلم، أو التي لمحتها العين، خَطْفاً، وما غادرت الذاكرة. شيء قريب من قول نيرفال، الذي يفتتح به بروتون نصاً من نصوص الأواني المستطرقة، وجاء فيه: «سيدة أحببتها طويلاً وسأدعوها باسم «أوريليا»، غدت ضائعة مني». وعوضاً عن اقتراح جيرار دي نيرفال، يعطي الخراط للمعشوق، الذي يردُّ العاشق من غيهب إلى آخر، اسم: رامة. ومع أن للمعشوق اسماً ونسباً عريقاً وطفولة رأى فيها الملك فاروق قبل أن يتحول إلى كيس من دهن وغلظة، فإنه يظل امتداداً للخيال الذي جاد به، ومرآة يرى فيها صانع الكلام ذاته وهو ينقل، بلغته الخالقة، المعشوق من ثنايا الذاكرة إلى مادية الكتابة، التي تمنحه اسماً وحكاية وثدياً مشتهى.

ولذلك، فإن القارىء ينصت إلى حديث «رامة» قليلاً، بل أنه لن ينصت إلا إلى الكلام الذي يضعه الخالق في فمها. ولن يخالف الخراط، وهو يبني حلمه بسيل متدفق من الكلام، قول المجلس، الذي يستعيره بروتون: «إن ما يتحدّاه المرء عند الغير هو جوهره ذاته». يكتب الكاتب عن غيره وهو يكتب عن ذاته، وعن ذاته وهو يكتب عن غيره، متأملاً صورته في مرآة سحرية وفي أخرى مقلوبة، فليس المعشوق المشتهى إلا العاشق الذي يعشق ذاته لا أكثر. وعلى هذا، فلن يكون هناك آخر، بل يكون هناك مخلوق، يحاور المبدع ذاته من خلاله، بعد أن انحلَّ المعشوق في قلب العاشق وذاب فيه.

يتكشَّف المستوى الثاني، الداخل والخارج، في حركة متناوبة غير متكافئة، تغوص إلى الداخل كثيراً وتطفو إلى الخارج قليلاً. والخارج هو «اللقاء العارض» بين «رامة» و«ميخائيل»، أو «الواقع» الذي يتطيّر الخراط منه، حيث المرأة تحمل السرَّ الأنثوي كله وتمشي، وإذ الرجل يعيش، مكابداً، ما كابده العشاق جميعاً. والداخل هو الذاكرة المنثالة في شكل كلام، أو الروح التي تفتش عن لغة الروح وتكتفي بظلالها، أو الحلم الهارب والمفتّت الذي يروّضه الكلام ويمدّه بالقوام. تطغى اللغة المتوالدة والمتجانسة والمتماثلة في إيقاعها على العلاقات جميعاً، مستبقية، خارجها، ظلالاً أو بعض الظلال. ولعل آلية اللغة الطاغية المعبرة عن ذاتها في تجانس طاغ، يقول بالواحد المطلق ويستنكر المتعدّد، هو الذي يعيد صياغة المستوى الثاني، لينتقل من صيغة: الداخل والخارج، إلى صيغة: الجوّاني والبرّاني. والثاني يُرى وقابل للتحديد، بينما الأول يتأبّى على القياس، لأنه «يقاس» بالحدس والاستبصار والرؤية وأصداء الطوية وعين القلب، أي بكل ما لا يُرى وتأتي اللغة بديلاً عنه، بديلاً يستحضر ملامح الحضور من أصداء

الغياب المعذّبة. لا داخل ولا خارج في «رامة والتنين»، بل حضور وغياب، حضور يستعطف الغياب ولا يلتقي إلا بما يدلّ عليه، شأنه كشأن «الخالق الأعظم»، الذي يُرى في مخلوقاته ويحتجب عن العيون. ومخلوقات الخراط هي اللغة، التي تومىء بعين دامعة إلى نور لا تقوى على النظر إليه.

إنْ كان البدء لغةً تؤسطر ذاتها وهي تؤسطر المعشوق الذي تخلق، فإن زمنها، أي المستوى الثالث، يكون امتداداً لها. زمن الحلم الذي مضى، وزمن البوح الكتابي الذي لا يمضي. فما الحلم، مهما تباعد وتناءى، إلا اللغة التي تعيد خلقه، أي الخالق الذي يربط بين أوصاله المتقطّعة ويعطيه هيئة. تنعدم، في هذا المستوى الأزمنة كلها، ويكتسحها جميعاً زمن جديد هو: الحاضر المطلق، الذي يرد إلى الكتابة وترد الكتابة إليه، اعتماداً على أيديولوجيا الخلق، أو الإبداع الذي لا إبداع قبله بلغة الخراط، لأن الخلق لا يقبل، تعريفاً، إلا بزمنه الخاص به. اتكاءً على جدل الحلم، الذي يستولد الكتابة وتتوالد فيه، والحاضر المطلق، الذي يحايث الحلم ـ الكتابة، تتحول الرواية إلى نصوص متناظرة، لا تختلف فيها البداية عن النهاية، ولا المركز، إنْ وجد، عمّا سبقه أو تلاه، بل يصبح أي فصل بداية محتملة أو نهاية محتملة، طالما أن أجزاء الرواية جميعاً تمتثل إلى الحاضر المطلق، لا إلى الزمن الفيزيائي البسيط المقسم إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل.

يعطي الخراط نصاً يخاصم الحوار والواقع الذي يدنّس الكتابة، مستجيباً لما يبشّر به تارة، ومبتعداً عنه تارة أخرى. وما ينصر «رؤيا» الكاتب قائم في المستوى الثالث، وعنوانه الحاضر المطلق، الذي لا يستوي إلا بتقويض المستويين الآخرين، أو بإدراجهما فيه إدراجاً كاملاً. إن سيادة الحاضر المطلق على ما عداه، وهو تصور شعري، يُعيد تعريف الأسئلة التي تطرحها «رامة والتنين»، فلا تكون أسئلة عن الرواية وتجديدها، بقدر ما تكون شكلاً من الكتابة يحاور معنى الإبداع الخالص الذي يرى في معنى التاريخ سؤالاً زائداً.

الزمن الآخر : المطلق وجمالية البطولة

بعد «رامة والتنين ـ ١٩٧٩»، وبسنوات ست، أعاد الخراط كتابتها وأعطاها اسماً جديداً هو، «الزمن الآخر». و«رامة»، في فيضها الأنثوي حاضرة، و«ميخائيل» لا يبتعد عنها وقد غدا غرامه أكثر عرامة. مع فرق في الزمن الخارجي، ينقل العاشقين من الخمسينات والستينات، أو ما شابههما، إلى السبعينات، حيث لـ «الاخر» موقع أكثر اتساعاً من ذاك الذي سمحت به الرواية الأولى. كأن الخراط قد خفّف من قبضته على «الواقع»، وأتاح له التسرب إلى روايته الجديدة بمقادير محسوبة.

وسواء بدا الواقع، أي التاريخ، في رواية الخراط كرذاذ في يوم مشمس، أو كقطرات من المطر فوق بيت إسمنتي، فإن روايته لا تحيد عن المطلق الذي تحاوله بدأب جدير بالإعجاب. وللمطلق المشتهى وجوهه المحتملة، تعبّر عنه اللغة التي تعبّر عمّن صدرت عنه، ويكشف عنه العاشق الذي لا يعشق كالآخرين. يطرح الخراط، في مجاز العشق الفريد، قضية هي الوجه الآخر لقضية الإبداع اللغوي، من حيث هي مجاز

آخر. فإذا كانت اللغة الفريدة تردّ إلى الإعجاز فإن العشق الفريد يردّ إلى: البطولة. تنبني رواياته، في تصوّرها الفكري، على جدلية الإعجاز والبطولة، إذ البطل يعشق كما لا يعشق غيره، وإذ بَوْحه المُعْجِز دليل على بطولة نوعية لا تقترب من الآخرين.

يتطيّر الخراط من كلمة الواقع، المنسوبة إلى نسق إيديولوجي في «طور الاندثار»، ويجافي كل كلمة تحيل على النسق أو تذكّر به، ومنها كلمة البطل، سلبياً كان أم «إيجابياً»، والكلمة الأخيرة لهيجل، رغم ابتذالها اللاحق. وهذا ما يحضّه على استيلاد بطولة جديدة من نسق أيديولوجي آخر، أكثر أناقة وترصّناً، يكفيه شرور كلمة «البطل»، التي تحاور الإنساني فقط، ويمدّه بكلمة أرقى منزلة و«أشدّ طموحاً»، هي المطلق في لحظة، أو هي «وحدة الإنساني والإلهي»، في لحظة أخرى. وفي هذا الاستبدال، المتحصّن بالحداثة وبلغة حداثية، يرجع الخراط إلى زمن الآلهة، أو يستحضر الزمن الإلهي إليه، طامحاً إلى بطل جديد، يسعى إلى حوار مع الآلهة. ولذلك يقول في «مهاجمة المستحيل»: إن «فكرةَ تَوحّد الإنساني والإلهي، أي تقمصّ الله في الإنسان، أو بعبارة أخرى تجسّد المطلق في النسبي تجسّداً أبدياً وآنياً لا ينفي عن أيهما خصوصيته وكماله...»[١٨]. أو كأن يقول، في الكتاب ذاته،: «هناك عندي مع ذلك، في تصوري، توق وجنوح ونزوع لا يردّ للمطلق، لكن هناك شرط هو لب «العقيدة» الفنية، هو أن المطلق في صميمه إنساني. أي أن الإلهي والأرضي واحد لا ينفصلان...»[١٩].

يتوق الخراط إلى بشر كالآلهة ولا يلتقي إلا بـ «المسوخ»، والكلمة الأخيرة من مفرداته، فيترك البشر في ديارهم السافلة، مكتفياً بما تكتفي به «رامة»، التي تتقاطع مع البشر وتظل فوقهم، والتي هي مرآة صانع الكلام السعيدة. ولذلك يبدو البشر كنقاط ضئيلة ومتناثرة في «ثلاثية الخراط»، مقارنة بـ «بطل» يغطي المكان كله وبـ «أشواق صوفية» تضيق بها الأمكنة. في الفصول الأخيرة من «رامة والتنين» ترد أسماء كثيرة لا ملامح لها، أسماء كالأشياء، والأسماء كثيرة في «الزمن الآخر»، منذ مطالع الرواية، غير أن الأسماء كلها تحضر كمشاجب يعلق «البطلان» عليها معاطفهما النظيفة، كما لو كان «العاشقان» مرآة للجوهر الإنساني ـ الإلهي، وكل ما غيرهما فضلة من فضلات زمن إنساني فقير.

يشير الخراط، في مشروعه الروائي التجديدي، إلى «ما تحت الوعي وما بين الذاتيات وإلى الحلم والأسطورة...». والأسطورة التي يقصدها، هي تلك التي تضع البطل في منطقة يتوزّع فيها على البشر والآلهة في آن. يقول كارل كيرني في دراسته: «ميلاد أسطورة الأبطال»: «ومن ناحية ثانية، فإن هذا الموقع الوسيط بين الأرباب والبشر هو موقع الآلهة القديمة في معظم الأساطير...»[٢٠]. وبالتأكيد فإن الحديث لا يدور حول «المواد الخام» التي يمكن إدراجها في الرواية، بما في ذلك الأساطير وغيرها، بل يدور حول تصور العالم عند الخراط، الذي لا يدعو إلى إعادة تركيب الأسطورة روائياً، وهو موجود في الكتابة الروائية على أية حال، بل إلى الأخذ بتصور أسطوري للعالم، لا يتفق مع الحداثة ولا مع التصور الروائي للعالم، من حيث هو تصور حداثي أيضاً.

ولعل قراءة بطل الخراط، على ضوء «أسطورة الأبطال»، تكشف عن ذاك الكائن الهجين، الذي يدبّ

على الأرض ورأسه غارق في الغيوم. «ينتمي أبطال التاريخ إلى الأزمنة التاريخية»، يقول كيرني. وبطل الخراط ينتمي إلى الحاضر المطلق، الذي يضعه في زمن الآلهة القديمة ويَستجلب الآلهة وأزمنتها إلى جسد «رامة»، المعذَّب بشبابه السرمدي. بل أن هذا الحاضر المطلق، الذي يزدري التاريخ في رتابته المتعاقبة إلى حدود الإملال، هو الذي يمدّ «رامة» بشباب لا ينقضي، ويسكب في روح «ميخائيل» عشقاً خالداً. يعيش الطرفان في زمن يُجانب الأزمنة الإنسانية، مستعصيين على التاريخ، أو هازئين به، وهما يغذّان الخطا في نعيم زمن لا يعرف الشباب ولا الكهولة. «يتميّز أبطال الأساطير بقاع ثابت ولا تغيير فيه»، يقول كيرني من جديد، كما لو كان يشرح بطل الخراط، الذي يُعطي مُنْجزاً ودفعة واحدة، لا يتغير ولا يتبدّل، كما لو كان كماله، والكمال لا يحتاج الحركة، يمنع عنه كل تبدّل محتمل. ومثلما يكون الكامل يكون عشقه، وتكون «رامة» العشق الكامل للإنسان الكامل، الذي يداعب النجوم وهو يحتسي قهوته قاعداً.

يستعيد كيرني، في دراسته تعريفاً للبطل جاء على قلم ر. ي. إميرسون هو: «البطل هو ذاك المتعيّن بمركز لا حراك فيه». يتعيّن بطل الخراط، الذي لا يخذل التعريف، بلغته التي لا يحسنها غيره، كما سنرى لاحقاً، وبعشقه المتفرّد وبوجوده الذي يتاخم البشر وينفصل عنهم. وقد تكون له مزايا غيره، من البشر الفانين، كما يؤكد كيرني، لكنه «يظل، في نواته الجوهرية، فريداً، مكللاً ببريق يمكن أن ندعوه إلهياً، بمعنى التاريخ الديني، إذ الإلهي بالنسبة إليه هو المصدر الذي استمد منه أصوله»، وهذا ما «يجعل حكاية حياة هذا البطل لا تساوي غيرها أبداً»[٢١]. تشرح هذه الحكاية، التي لا تساوي غيرها أبداً، حكاية عشق «ميخائيل» لفاتنته «رامة»، التي يساوي شبابها شباب العاشقين الذي لا غروب فيه.

إن كان كيرني يشرح معنى البطل، ومرآته «ميخائيل»، فإن جورج شتاينر يضيء معنى البطل، اعتماداً على موضوع: الاختبار. يقول شتاينر: «لا يحمل التصور الأسيان للعالم أي بعد ديمقراطي، ذلك أن الشخصيات الملكية والبطولية التي تكرّمها الآلهة بانتقامها منها تقع في موقع أعلى من مواقعنا في التراتبية...»[٢٢]. فالسقوط، بالمعنى المأساوي والميتافيزيقي، يستدعي الارتفاع، إذ لا سقوط لمن كان موقعه منخفضاً. وما عشق «ميخائيل»، الذي لا شفاء منه، إلا تعبير عن سقوط جوهره ارتفاع. كأن الآلهة قد رمت عليه بالغرام المتجدّد، والغرام هو الحمل الثقيل، تأكيداً لفرادته واختباراً لها في آن. فالآلهة لا تختبر إلا من كان جديراً بالاختبار، لمعرفتها أنه لا يخذلها، وأنه قابض على خصائص إلهية، حتى وهو يحاور البشر في شؤون سياسية وأخبار يومية عارضة.

في الباب الأول من «الزمن الآخر» وعنوانه «دم العشق المباح»، نقرأ في الصفحة الأولى: «وهو يصعد إليها ببطء، في ثقة من يعرف أن اليأس مضروب، وأن هذا اللقاء، كغيره من لقاءات الصدفة عبر سنين طويلة، سينتهي على أية حال، إلى أن يكون شيئاً عرضياً عابراً». ونقرأ بعد تسع صفحات، «أحبك في اليأس الكامل. هذا الشيء، هذا الحلم، جارح وناتىء الشظايا...». وبعد صفحات ثلاث: «لحظة مشبوبة، غير خالصة، تضربهما معاً، كموجة، وتغمرهما معاً. وأوَت إليه، وهو صامت، بصمت.

كأنها لحظة لم تنقض، واكتمالها نهائي...»، وبعد صفحات لاحقة: «حديثي موجّه إليك أنت، وأنت وحدك. بيأس. له وجه الأمل المخفيّ، من أنه سيصل إليك يوماً ما...». لا ينقطع حديث اليأس في هذه الرواية، كما في «رامة والتنين» و«يقين العطش»، ولا ينقطع، أيضاً، الشوق الحارق الذي تمركز حول أنثى مطلقة، هي مركز الأنثى، بصيغة الجمع، وإن كان اسمها مفرداً.

يعلن العاشق عن بطولته في ثنايا اليأس والأمل، اللقاء والفقد، الحضور والغياب، الانتظار والخيبة...، أي يعلن عن ماهيته المغايرة في اختبار العشق، الذي رمته به الآلهة، أو الذي رمى نفسه فيه، وهو ينتسب إلى الآلهة. فالعشق إنساني، وديمومته المفتوحة على المطلق إلهية. وعن العشق وديمومته يصدر إنسان مغاير مصلوب على حبّه، يحمل في أعطافه الإنساني والإلهي، أي يُؤنْس القمر وهو في غرفة خفيضة. إن هذه الرؤية، التي توزّع البشر على فضائين لا متجانسين، أملت على جورج شتاينر أن يرى في التصور الأسيان للعالم، وحدوده البطل المغاير والاختبار، تصوراً مستبداً، يفتقر إلى أي ملمح من الملامح الديمقراطية، بل «تصوراً أرستقراطياً»، يفصح عن أرستقراطية مخذولة في طور الاحتضار. والسؤال الذي يُطرح هنا: ما العلاقة بين «الحساسية الجديدة» وتصور «أرستقراطي مخذول»، أو ما العلاقة، إن كان لها معنى، بين الحداثة المتوجّهة من الواحد إلى المتعدّد، و«حساسية جديدة» تحتفل بالواحد القديم وتضع للبطل ـ العاشق سريراً ذهبياً في صروح الآلهة القديمة؟

يكتب سيرج دوبروفسكي في كتابه: «النقد الجديد» الملاحظة التالية: «يتمثّل فن راسين العظيم في تبيانه أن البحث عن العشق عند نيرون يرتبط، بشكل مبهم، بإرادة القوة»[٢٣]. ينفتح نيرون، الذي يمقته راسين، على الموت أو على الضياع، فضائع هو، إن لم يظفر بمن يحب، وميت هو، إن التقى بهواه، لأن اللقاء يغلق إرادة القوة التي تسكنه. وبطل الخراط، المسكون بإرادة القوة بدوره، لا يضيع ولا يموت: لا يضيع لأن الإلهي يرشد الإنساني الذي فيه، ولا يموت لأن النسبي فيه مشتق من المطلق. ولهذا يخرج من الاختبار منتصراً، وانتصاره هو انتظاره الذي لا تعب فيه، مثلما أن اختباره عشق لا يعرف النضوب. بمعنى آخر: يموت نيرون، المسكون بإرادة القوة، لأن مركزه خارجه، يبدّله ويغيّره، بينما ينتصر بطل الخراط بسبب مركزه الذاتي الذي لا يحرّكه أحد، كما لو كان العشق ـ الاختبار نعمة إلهية، تتصادى مع نعمة إلهية أخرى، عنوانها مركز ثابت لا يحركه أحد، يشتاق ويلتاع ويلتقي وينتشي، بلا تغيير ولا تبديل، وينتظر ويصابر ويجالد ولا يصيبه سوء، فمن كان مركزه في داخله لا يضيره أحد.

أراد الخراط، وهو يردّ على «أدب واقعي» يتعامل مع «إنسان مُصَنَّع»، أن يعيد الاعتبار إلى الذاتية الإنسانية الطليقة وأن يعطي الفردية مكانها الضروري الجدير بها. غير أن السؤال الصحيح لم يعثر على جوابه الصحيح، حين بحث الخراط عن الجواب في كهوف الميتافيزيقا وأدراج المخطوطات القديمة. فالبطل الذي يصوغه، بجهد حار يستثير التقدير والإعجاب، لا يأتلف كثيراً مع الرواية، التي تتعامل مع شؤون دنيوية، ذلك أن بطلة المعصوم يمتهن البشر بقامته اللامترامية، ويضيّق على القارىء ببلاغة متعمّلة، بقدر ما يجرّ المنظور الروائي إلى زمن آهل بالمقدسات والأرواح المقدّسة. فالبطل المعطى دفعة واحدة،

عصي على التبدّل والتحوّل، قريب من زمن الأنبياء وبعيد عن زمن البشر. والسؤال كله أن الرواية تطورت وتمدّدت في زمن غادره الأنبياء، زمن معقد ومضطرب ومتعدّد الوجوه، لا تحسن البلاغة الصقيلة إزاءه شيئاً، إلا إن آمن الإنسان بأن سحر الكلمة يزلزل الجبال.

يساجل الخراط صامتاً، وأكثر مما يجب، مقولة «البطل الواقعي»، التي أعطت البشر، أحياناً، إجابات، قبل أن تستمع إلى الأسئلة. بيد أنه في اقتراحه الروائي يتقهقر عن «البطل الواقعي» ولا يتقدم عليه. فإذا كان ذلك «البطل»، الذي يحتفي بأحلام البشر، يؤكد المستقبل حاضراً، فإن الخراط، في منظوره الروائي، يلغي كل الأزمنة مكتفياً بـ «زمن البطولة المتفرّدة»، الذي يضع البشر جميعاً في غرفة مغلقة، ليستمعوا إلى إعجاز البطل، متأملاً مطلقه المشتهى.

يقين العطش : سحر الكتابة وجمالية الثبات

ينتهي الفصل الأول من «رامة والتنين»، وعنوانه «ميخائيل والبجعة»، بسطور تشع جمالاً وإيحاءً وكثافةً، حين يُقْدِمُ ميخائيل، موزّعاً على الأحلام وأحلام اليقظة، على قتل بجعة تلعاء العنق في بحيرة قاعها طين مقدس. تسلّمه البجعة، التي لو كان الجمال بجعة لكانها، عنقها راضية مستسلمة ويسلّمها، غائباً ومأخوذاً، موتاً لا رجوع منه. ينطوي المشهد على إبدال مركّب، يضع الفيض الأنثوي في بجعة تلعاء العنق ويُغْرِقها في حب مأخوذ يتاخم الموت. يقتل ميخائيل البجعة المرمّزة، لأنه لا يصبر على جمال خارجه يتأبّى عليه، كما لو كان القتل الرمزي للجمال نقلاً له من خارج إلى داخل، أو من خارج الذات إلى داخلها، إذا العاشق مرجع، مطلق لما يعشق ويُشَقّيه[٢٤].

يحلم كل عاشق، وقد تمكّن منه العشق واستبدت به الرغبة، بأن يتحول المعشوق إلى جزء من جسده وكيانه. كأن العاشق لا يرضى عن المعشوق إلا إذا احتواه وألغاه، في سعي يائس قوامه الرغبة والموت. ولأن السعي اليائس يظل سعياً خائباً يقوده اليأس وينقاد إليه، يكون على العاشق، الذي يهجس بالقتل ولا يستطيع القيام به، أن يذهب إلى كتابة تفصح عن عشقه المهلك وتقيه هواجس القتل على السواء. ولعل هواجس العشق وأحلام ترويض المحبوب عن طريق اللغة، هي التي تدفع بالمكابد اليائس في «الزمن الآخر»، إلى تلك الكتابة الأخرى، التي يطوف فيها السحر والتعزيم وإعادة ترتيب الأكوان: «تَهُبُّ أهوية الشهوة ويهجّ اللهب ـ الهيام حتى التهلكة وينهض المهرُ بين النهدين تحت هدهدة الهدب المتهدّل ويهوي في الهوة في هيجاء الوله، هتكتُ المهرة الهاذية بالهوى حتى الانهيار ولكن الهمزة هادئة قائمة غير مهلهلة ولا صهد الهَوْب قد هجع... اللهفة تهويمات مهيضة والبهاء جهومة، هسهسة تهجّد الجسد هفهاف وهديل اللهج باسمك لا يهدم قهر العالم بل ينهال عليه الهدّ... ص: ٩٣»[٢٥].

يهجر العاشق طقوس الموت اليائس خلفه ويتقلّب في فعل حرون يعذّب فيه اللغة وتشقيه الحروف. فلا اللغة الهادرة أذاقت العاشق العسل المتباعد، ولا حروف اللغة حملت المعشوق المغناج إلى مهد الحبيب. ويكون على من تصوّف في عشقه أن يطرق باب اللغة بأصابعه المدماة وقلبه المكلوم من جديد، محاولاً

مرة أخرى، وأخرى، توليد العسل المشتهى من الحروف الهاربة. وهذا العشق الذي كلما استأنس اللغة نفرت منه، يُفسِّر عودة الخراط المتعاقبة إلى الموضوع الذي يحوّم فوقه، والتكرار المرهق الذي يستولد «رامة»، المتأبية، في روايات ثلاث وأكثر. يقول الخراط في «مهاجمة المستحيل»: «ربما كنت - في حقيقة الأمر - لا أكتب إلا شيئاً واحداً مرات عديدة، بلا نهاية. وفي كل مرة تتكشّف في هذا الشيء الواحد سمة قصة جديدة، سمة خبرة جديدة، سمة رواية جديدة، سمة رؤية جديدة، في كل مرة تتكشّف غوايات جديدة للذهاب إلى أشواط جديدة. بهذا المعنى أريد أن أكتب مرة أخرى وثانية وثالثة، كل ما كتبت من قبل». يستأنف الخراط على طريقته، أقوال جبرا إبراهيم جبرا الموازية، وهو يصف كافكا ويحاكيه. يكتب الخراط على غلاف روايته: «حريق الأخيلة»: «كتابة من جديد، بل كتابة جديدة، ولعلني لا أجرؤ أن أكتبها الآن، خشية من عاطفيتها المسرفة، ربما، وهأنذا أكتبها مع ذلك بلا خوف. أكتبها، كتبتُها، هأنذا أكتبها، كان ينبغي أن أكتبها، لم أكتبها، لن أكتبها، لم يكن يجب أن أكتبها، وقد كتبتها، هأنذا أكتبها. بكل الأفعال»[٢٦].

وسواء كتب الخراط الذي لم يكتبه، أم كتب ما ظنَّ أنه لم يكتبه وقد كتبه في أكثر من كتابة لم يكتب لها أن تكون كتابة أخيرة، فإن موضوعه يظل واحداً، ذلك أن الموضوع هو سر الموضوع، والسر لا يُستنفد أبداً. ولهذا، فإن قارىء الخراط المكين، يعرف ما كتب الخراط ولم ينشره، وما كتب ونشر، وما يزال طي الكتمان ينتظر نشره القريب، طالما أنه، أي الخراط، لا ينفك عن كتابة ما كتب، وعن إعادة كتابة المكتوب الذي يشي، أبداً، برؤية جديدة. وبسبب هذا تكون «يقين العطش» إعادة كتابة لـ «الزمن الآخر»، التي هي ليست الكتابة الأخيرة لـ «رامة والتنين». مع فرق ضئيل، يحتضن الرؤية الجديدة المفترضة ونثاراً من تاريخ مصر الأخير، في أزمنته المتعاقبة[٢٧].

تقوم رواية الخراط، وقد أرسلها الحلم، على وحدة حكائية ثابتة الدلالة، تتناثر في وحدات متناظرة، تعيد قول الدلالة الجوهرية الأولى بأشكال مختلفة. فالعاشق والمعشوق هناك، قاع ثابت وأصلي لكل قول يليهما، بل أن القول، الذي يليهما، ذريعة يتكشّف فيها ثباتهما في أزمنة متغيرة. يتغير كل شيء إلا الأصل الذي يتجاوزه ويقوم فوقه في آن. ولأن الأصل بداية لما عداه، ثابتٌ في ديمومته ودائم في ثباته، فإن ما يُعطف عليه يكون نافلاً ولا يضيف إليه شيئاً، لا لشيء إلا لأنه أصل لا يحتاج إلى ما يتلوه. والأصل، نظرياً، مقام سام تتلوه أحوال متدهورة. ولهذا، يتحرك العاشق والمعشوق في فضاء زمني مقوّض، دون النظر إلى الأزمنة، التي تواكب الأصل ولا تدنّسه. تحوّم في «رامة والتنين» أطياف باهتة من خمسينات مصر وستيناتها، وما قبل ذلك بقليل. وتحط فوق «الزمن الآخر»، وبشكل أكثر وضوحاً، شذرات من سبعينات مصر والعالم العربي، حيث «الانفتاح» الشهير والعين الفلسطينية التي تقاوم مخارز معدنية متعددة الجنسيات. أما «يقين العطش» فتلامس زمن البؤس الجاري، الذي اكتسحه الظلام والسديم، بعد أن تسرّبت جهود الاستنارة العربية، لا بسبب مكر «التنوير»، بل بسبب تطامن جهود المنتسبين إليه.

في هذه الروايات جميعاً، تتراصف الوحدات الحكائية المتناظرة، مفضية إلى بنية قاعها أصل مقدس مكتفٍ بذاته، وسطحها زمن يومي عارض ملوث بالدنس. والأصل زمن مطلق، بل زمن أصلي، وما يطفو فوقه عارض وشحيح الدلالة. بهذا المعنى، يقع التاريخ على وجهه، لأن عليه أن يشتق ذاته من ذاتية متصوفة متعالية لا تاريخ لها. وتاريخ كهذا، أي سطح الرواية المحدّث عن الوقائع اليومية، لا معنى له ولا دلالة فيه، طالما أنه يُشتّق من ذاتية متفردة عليها، نظرياً، أن تشتق منه. لا يشتق الخراط الفردية الروائية من التاريخ، مخلصاً لمنهج صوفي يملي عليه أن يقع على التاريخ في الفردية المتعالية، أي أن يلغي التاريخ، وهو يظن أنه ذاهب إليه. يفضي هذا المنظور إلى رواية لا تنقصها الهُجْنة، حين تحاول، الاقتراب من تاريخ يومي لا تعترف به. ولذلك تبدو «يقين العطش»، في بنيتها المسيطرة، متسقة وترضي الرؤيا التي تحملها، وتبدو هجينة حين تقحم ذاتها في شأن عارض بالنسبة إليها، قوامه زحف الظلام المثابر على ما تبقى من مواقع النور في مصر. ينفتح الأصل على غيره ويظل أصلاً، محتفظاً بقوله الثابت قبل الانفتاح وبعده. ولذلك يُعَلّق «ميخائيل» على الأحداث ولا يشارك فيها، مستقراً في زمنه الذاتي الذي لا يساوي زمن الأحداث، وشاهداً على استمراره مع الزمن لا على استمرار الزمن فيه. والفرق بين الاستمرار في الزمن والاستمرار مع الزمن، يجعل ميخائيل يرى ما يستطيع أن يرى، دون أن يرى الحدث اليومي البسيط الذي يجري أمامه. وسواء اتخذت «يقين العطش» من الحاضر الراهن مرجعاً زمنياً لها، أم ارتاحت إلى زمن فريد الدين العطار في حكاياته العطرة، فإن قولها لا تعديل فيه ولا تبديل، ينحو إلى المطلق ويعرض عن فتات الأزمنة اليومية.

تحايث خطاب الخراط، المأخوذ بالأصل والمطلق ولواعج الكتابة، نزعة رومانسية تقليدية وتصور ديني للكتابة والإبداع. فالكتابة هي البطولة والفنان بطل لا يجاريه أحد. تأخذ الرومانسية الألمانية بفكرة - أساس تقول: «إن الفنان هو ذاك الذي مركزه في ذاته»[٢٨]. وهي صياغة لمعنى البطل الأسطوري، وقد انتقل من المعركة إلى حقل الكتابة والإبداع. والفنان، الذي مركزه فيه، لا يعترف برؤيا غيره، ولا بالتاريخ الروائي كله، ولا يقرّ إلا روايته، كما تخيّلها وهبطت عليه. وقد يمعن في جموحه فينكر الأجناس الأدبية المتعارف عليها، ولا يقبل إلا بما كتب ورأى فيه كتابة لا تستعير مركزها من أحد. ومع أن التعريف الألماني الرومانسي للفنان، وهو يوافق الخراط تماماً، يبدو عادياً، وهو يتحدث عن فنان ومركز، فإن تأمله، من وجهة نظر غير أدبية، يقول بشيء آخر. فالفنان، الذي ولد مركزه معه، لا يحتاج إلى وسيط، ذلك أنه الوسيط الذي ينتظره عداه، شأنه شأن النبي، الذي لا يهديه أحد، ويهتدي به الآخرون. يتوسّط النبي، بسبب نبوته، بين السماء والأرض، إن لم يكن قبساً سماوياً حط على الأرض لحكمة مدثّرة بالسر. وبهذا المعنى، فإن الفنان، الذي مركزه فيه، أي الذي لا يحاكي الآخرين ويكتب «الزمن الآخر» بلغة جديدة، لا يحتاج إلى إبداع الآخرين وكتاباتهم القائمة على المحاكاة، لأن وظيفته، وقد تحرّر من قيود الوساطة، أن يقود الآخرين إلى حيث يقع الإبداع - الأصل والكتابة - الأصل. يجعل مفهوم الوساطة الفنان مختلفاً عن غيره من البشر، الذين عليهم، وقد وقف مركزهم خارجهم، أن يبحثوا عن دليل أو

وسيط، دليل يرشدهم إلى الطريق الذي لا يعرفونه، ووسيط يحاكون أفعاله ولا يحاكي أحداً.

لا تختلف فكرة الفنان عن فكرة أخرى يقول بها الرومانسيون أيضاً: «النعمة حياة مليئة بالصواب، حساسية تحدس ذاتها وتعطيها شكلاً»[٢٩]. إن المركز المحايث للفنان نعمة يجانبها الخطأ، وحساسية (قديمة ربما؟) تستبصر أحوالها، وتعطي ذاتها شكلاً انبثق منها. كأن الفن خلق غير مسبوق، وكأن الفنان خالق أول، أو محاكاة لخالق أول لا يقدر، غير الفنان، أن يحاكيه أحد. وهذا ما يقصده الخراط، ربما، حينما يقول: «ومن ثم فليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين، ولا هو الشعر أو السيرة الذاتية وفق هذه المواصفات فما هو؟ هو مغامرة حرة. مغامرة روحية وأدبية، في الشكل والمضمون معاً فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال»[٣٠].

ما تقول به الرومانسية الألمانية عن «الدين الذي يتاخم الفن»، بلغة لكو ـ لابارت و.ج.ل نانسي، يوافق التصور الفني عند الخراط. بيد أن الخراط لا يشبه الرومانسيين الألمان فقط، فله مراجع أكثر سيطرة وأشد كثافة، تأتي من الموروث الصوفي الإسلامي ومن المسيحية القبطية ومن ثقافة عربية واسعة، يتحدث عنها بشغف كبير. مع ذلك، فإن هذه العناصر، إسلامية كانت أو قبطية أو فلسفية غنوصية، يخترقها ويوحّدها جميعاً، وفي إطار المنظور الأدبي والفني، أي فيما يخص الخراط كأديب، منظور ديني، بالمعنى العام والرحب والواسع للكلمة. وهذا ما يدفع الخراط إلى التحدث عن قدسية اللغة، كما يقول، أو عن اللغة كمقدس، وهو ما يجعله يرى في الكتابة استطاعة كاشفة، كما لو كانت الكتابة، المنتسبة إلى قدسية اللغة، تستطيع أن تكشف، من حيث هي كتابة، عمّا لا تستطيع أن تكشف عنه «الكتابات الأخرى». تستبين، في هذه الحدود، دلالة كلمات جارية على قلم الخراط، مثل الحدس والاستبصار ومهاجمة المستحيل وامتزاج الإلهي والإنساني.

يقول روجر لاس: «تشتق اللغة إما من أفق المتكلم أو من الإله»[٣١]. ثم يقول معقباً: «إن الأفق الثاني خاطىء كلياً»، أي لا يفضي إلى شيء. والخراط يأخذ بالأفق الذي لا يقبل به لاس، ذلك أنه يربط اللغة بالكتابة، ناقلاً إشكالية اللغة من حقل الكلام والمتكلّم إلى حقل الخلق والخالق وتوليد الدلالة من عدم. وهو في هذا مخلص لتصور ديني قديم مفتون بقدسية اللغة العربية، من حيث هي لغة البيان والإعجاز و«معجزة العرب». يقول جان روبلان في كتابه: «ابن ميمون واللغة الدينية»: «وفقاً للتقاليد المسيحية، فإن للكتابة قدرة على التعبير عن الحقائق المتحجبة والحقائق ما فوق الطبيعية»[٣٢]. والخراط، الذي يمزج المسيحية والإسلام معاً في تصور إنساني رحب، يؤكد ما يقول به روبلان. تكشف اللغة عن المحتجب، على شرط أن يدرك الإنسان مصدرها، وأن يدرك أنها درب توصل إلى المصدر وتقود إليه. بمعنى آخر: تصدر اللغة عن المطلق وتُعيد، من يكتشف سرها، إلى المطلق أيضاً. وبسبب هذا المطلق، الذي يحايثها، تكون «الكلمات درباً إلى المعرفة»، وتصبح «اللغة أداة لتنظيم الوجود».

تظل اللغة، في الحالات كلها، سراً، وتظل الكتابة محاولة دؤوبة لامتلاك السر والاقتراب منه. يقول روبلان معلقاً على اللغة الدينية، : «الكتابة ممارسة تصحح وضعها دائماً»[٣٣]. وهي لا تصحح ذاتها إلا

لتقترب من المطلق الذي تنشده، كما لو كان التصحيح المستمر محاولة لتخليق لغة خالصة من الشوائب، يتحاور فيها الإنساني والإلهي بصفاء كبير. يكتب الخراط، فيما يكتب، في «الزمن الآخر»: «يتلمس السحاب المتسلسل السقوط ويسوخ السهم مغروساً في مرساته الأسيلة. ثم انبجاس المساورة الذي يستنيم إلى الوسن تسغي عليه السوابح المسترسلة حتى يوسد الاستكانة إلى الحنان الأخير ص: ٢٠٠». لا يشتق الخراط لغته من أفق القارىء، بل من مدار المطلق. لأنه، وهو الفنان الذي مركزه فيه، يرى اللغة في المطلق الذي تجيء منه في زمن مقدس، وتعود إليه مرة أخرى، في زمن مقدس أيضاً.

الحساسية الجديدة بين اختراع الأنا واختراع الآخر

يعيّن إدوار الخراط الحساسية الجديدة بديلاً عن الحساسية القديمة، ويعطي حساسيته طابعاً نظرياً، لتكون نظرية جديدة في الأدب. وما يقترحه يطرح مشاكل كثيرة، يمرّ بها مطمئناً دون قلق كبير أو صغير. ترتبط أولى هذه المشاكل بالتعميم، وكل تعميم تجهيل، ذلك أن الحساسية المتبدّلة، أي تعامل البشر المتبدل مع الظواهر الاجتماعية المتغيّرة، لا يقتصر على الأدب واللغة، فهو يتضمن اللباس والزينة والأثاث المنزلي وصورة الأحزاب السياسية. وعلى هذا، فإن الركون إلى كلمة الحساسية، وقد تدثرت بنعت القديم والجديد، لا يفتح أفقاً نظرياً، بقدر ما يزجر اللغة النظرية زجراً لا يسر فيه ولا لين.

وإضافة إلى عمومية الكلمة، التي تنطبق على الكتابة وأدوات الزينة، هناك مراوغة هشة تسكن الكلمة الفضفاضة التي تريد أن تكون مفهوماً نظرياً. ففي كلام الخراط، وهو يرد إلى أزمنة مختلفة وإلى مبدعين «خاطروا بالدخول إلى المجهول»، ما يوحي بأن الرجل مقدم على تحقيب تاريخي للكلمة الأدبية. ويسعف هذا الإيحاء إشارة الخراط إلى طرف من أطراف الحساسية الجديدة أشرفت، أو تكاد، على اليباس واستنفاذ «طاقتها» المدمرة للقديم. والأخذ بمفهوم التحقيب التاريخي، حتى لو كان مبتسراً وضيّق الأحكام، مقبول وله حظ من المعنى، فالتحقيب يرصد صعود الأشكال الأدبية وسقوطها، في علاقتها بتحولات اجتماعية، تعيد صياغة النص والقارىء معاً. غير أن ما يوحي به الخراط لا يلبث أن يُشَجَّ رأسه ويسقط مبعثراً، لأن لغته، التي لا تراقب ذاتها، تصفع قديماً وتعفو عن قديم آخر، ثم لا تلبث أن ترسل صفعة إلى القديم الذي عفت عنه. ولهذا، فإن خطاب الخراط يدور بين الهجاء الشامل والمديح المحسوب. فهو يهجو القديم، باستثناء من غامروا برحلة إلى المجهول، ويمدح المجهول القديم، الذي لا يزال يرمح في رحاب المجهول، ولكن في أزمنة جديدة.

وإلى جانب عمومية لفظية لا شفاء منها وتحقيب تاريخي يزورّ عن التاريخ، يقف قطع باتر بين القديم والجديد، مذكراً بالقطع الغاضب بين الزيف والحقيقة بلغة أخلاقية، وبالقطع بين العلم والأيديولوجيا بلغة أخرى. وهذا القطع، الذي شاءه الفنان المعتصم بمركزه، يجعل «الحساسيّ الجديد» يخرج من معطفه الذاتي ولا يهجس بأب سابق عليه. وهذا الكلام السعيد، ينوء تحت ثقل المعنى الذي جافاه، فصنع الله إبراهيم، كما الغيطاني وغيره، لا يُدرَسَان إلا في علاقتهما مع نجيب محفوظ، أو مع المرحلة المحفوظية، كما يقال،

سواء أحالت الدراسة على المشترك والمتشابه أو على الابتعاد والانفصال. ولم تكن الشكلانية الروسية مخطئة، حين اقترحت مفهوم «السلسلة الأدبية» الذي يرى في الجديد الأدبي، في لحظة معينة، نبذاً لحلقة في السلسلة واستبدالها بأخرى. لا يلائم هذا المفهوم، الذي يقول بالسيرورة الأدبية لا بالقطع الباتر إدوار الخراط، فالسلسلة تضع كتاباً إلى جانب آخر وأديباً إلى جوار غيره، وهو ما لا يأتلف مع مبدع أصله في ذاته، لا يجانس مبدعين غيره عثروا على أصولهم في كتابات سابقة.

يمارس الخراط غبطة «الاستبصار»، محتفياً ببصيرة منسرحة لا يعوزها البصر. وتدفعه الغبطة المنفلتة من عقالها، إلى مراكمة الكلام دون حسيب. فالحساسية الجديدة قديمة الجذور، يقول في سطر معيّن، والحساسية اكتسحت غيرها منذ مطلع السبعينات، يقول في مكان آخر، والحساسية العتيدة «قصيرة العمر» يعلن في مكان ثالث، ولا يحتاج الأمر إلى تأمل طويل، ليدرك القارىء أن الخراط، الذي بدأ الكتابة منذ الأربعينات، يصوغ «نظرية» تواكب مساره الشخصي، تفرض عليها الكياسة أن تمدّد أطرافها قليلاً، مستلهمة جملة مقدسة عن: «الواحد في الكل والكل في واحد». ولا يرهق البصر ذاته، وهو يرى المسافة الشاسعة بين أدب إدوار الخراط ورواية صنع الله إبراهيم، وإن كان يوحدّهما، وبشكل لا متكافىء، الزمن الذي يعيشان فيه. غير أن تزامن الكتابتين، يحلّ قضية على حساب أخرى مستعصية على الحل. بمعنى آخر: إن كان تزامن النصوص هو مرجع «حساسيتها الجديدة»، فمعنى ذلك أن جميع النصوص المتزامنة متساوية، وهو ما يتطيّر منه الخراط وينفر منه. أكثر من ذلك: إن كان التزامن المجرد مرجعاً للنصوص الأدبية، فمعنى ذلك أن مرجعية العمل الأدبي تقوم في التزامن المجرد لا في التاريخ الأدبي. وهو كلام لا يقف إلا ليقع من جديد.

يتحدث الخراط عن فضائل «الحساسية الجديدة» إلى حدود الاستفاضة. وفضائلها المعلنة هي رذائل «الحساسية القديمة» المعلنة أيضاً. ولعل الركون إلى نقاط قليلة يكشف عن صواب ما ذهب إليه الخراط أو عدم صوابه. النقطة الأولى، وبلغة الخراط، هي: «التبئير». وهي تعني أن «الحساسية التقليدية» تنشدّ، أبداً، إلى نسج عقدة وتمكينها، قبل أن تعثر لها على حل، في لحظة الإضاءة الأخيرة. ينبذ صاحب «رامة والتنين» فكرة «البؤرة»، ويكون في ما قاله مصيباً، ربما. لكنه، وهو يكتب الرواية، ينبذ «البؤرة» ليستقدم «المركز»، أي البطل المطلق، متقهقراً كثيراً عن «الرذيلة» التي أراد زجرها. فـ «الرذيلة الأولى»، وهي تتمركز في خط مستقيم، تستدعي بشراً من مراتب مختلفة، على خلاف المركز المطلق، الذي يزهد بالبشر ويرتد إلى أزمنة الآلهة. يقول باختين: «لعل فكرة اختبار البطل واختبار كلامه، هي الفكرة المنظمة، الجوهرية للرواية والتي تميزها جذرياً عن المحكي الملحمي: فالبطل الملحمي يضع نفسه، منذ البدء، خارج كل اختبار. ففي عالم ملحمي، من غير المعقول الشك في بطولة البطل»[٣٤].
إذا قبلنا بكلام باختين، وهو أكبر منظر للرواية في القرن العشرين كما تقول المدارس الغربية، فإن بؤرة الخراط المطلقة تنتمي إلى ما قبل الزمن الروائي، قبل أن «تغامر بارتياد المجهول» في أصقاع الرواية.

تطرح «الحساسية الجديدة»، وقد أخذت صفة معيارية مطلقة، نقطة أخرى تمس القارىء. ولن يكون

موقع القارىء، وقد رَحَّله الخراط من منطقة إلى أخرى، بأحسن حال من زمن الحساسية الجديدة، الذي يجول في الأقاليم كلها ويعود راضياً إلى صدر من قال به. فدور الأدب، وفقاً للخراط، نقل «تجربة حميمة» إلى القارىء، ودوره أيضاً إعطاء «خبرة خاصة» لقارىء فردي - جماعي، وصولاً إلى قارىء معين «قرأ الأدب والفلسفة». ومع أن من حق الخراط أن يتحدث عن قارىء قائم وآخر محتمل وثالث نموذجي، فإن نصه لا يصل إلا للقارىء الذي تخيّرته البصيرة، لا لشيء إلا لأن هذا النص مسكون بفلسفة المسافة ومخلص لها. وفلسفة المسافة التي تربط بين قارىء وكاتب، تُنْشِىء استراتيجيتها على قول متعالٍ، يقمع القارىء ويحجّمه، مؤكداً له، منذ البداية، أنه جاء إلى نص لا يحسن كتابته، وأن عليه أن يَمْتثل إلى ما يقرأ، وأن يستظهر ما لقّنه النص، بعيداً عن أوهام التماثل والمعارضة والمضارعة. يكتب الخراط في «الزمن الآخر»: «سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسوّر سماديره، تستجيش سلاح السطوة المسنون على سنمة فينوس المستديرة بين عساليج الاستسرار السلسلة...ص: ٢٠٠».

وقد يقول الخراط: إنها موسيقا اللغة، وإن الرواية تحتضن الرسم والموسيقا والأسطورة... والقول، نظرياً، صحيح، لو عثر على موسيقا اللغة في التنويع الكلامي لا في سجع الكهان، ذلك أن التنويع الكلامي، هو شرط الحوار الحقيقي، على مبعدة عن لغة لا تستأنس القارىء إلا لترمي به في قفص. يقول راينر روشلتس وهو يستلهم هيجل: «إن النثر هو لغة استقصاء الواقع»، ويقول باختين، مرة أخرى: «إن ما يسم الذوات الناطقة المندرجة في سيرورة تواصلية حقيقية هو الفهم الحي..»[٣٥]. يُعرض الخراط عن القولين معاً، مستقصياً اللغة المصنوعة المغلقة، ومبتعداً عن الفهم الحي والتواصل الحقيقي، كما لو كانت اللغة تبدأ من اللغة، أي من القواميس التي يهجوها الخراط بلا لأي ولا تعب، أو كما لو كانت النصوص تتناسل من النصوص مكتفية بدورتها المغلقة. ينقد الخراط «التبئير» ويذهب إلى «المركز المغلق» ويحتفل بالقارىء ويخترع القارىء الذي يشاء، ويهجو لغة القواميس ويرتد إلى لغة تُكره القارىء على عودة متواترة إلى لغة القاموس. وفي الواقع فإن الخراط يكتب نصه الذاتي، وهو نص مفرد، ويحجبه بـ «حساسية» تتعامل مع مجموع، مثلما يرى في «الحساسية» وقد تمدّدت أطرافها، متكأ لهجاء كل ما لم يرق له، في الحاضر والماضي معاً، وفي الثقافة والسياسة على السواء.

تجاهل المكتشف وشهوة البدء من الصفر

يكمل الخراط تجواله مع المطلق في «أنشودة الكثافة» فيقول: «أما أنا فأزعم أن الرواية العربية الحداثية قد أخذت تقارب هذه المطلقات، وأن الخضوع والإذعان لسطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتقاص»[٣٦]. جملة نموذجية، ربما، تضيء من جديد تناقضات الخراط، وتعيد تأكيد آفة النسيان، التي تلبستّه بلا رحيل. يتكشّف النسيان في تعبير «الرواية الحداثية» الذي يتيح للروائي، وقد أخذ وظيفة القاضي، أن يفصل بين رواية حداثية وأخرى تقليدية، ناسياً أن الرواية، ومنذ بداياتها الأولى، شكلت علاقة داخلية في المنظور الحداثي للعالم، الذي يحتقب الرواية وما يفيض عليها. مع ذلك، فإن وظيفة

القاضي شرط لازم لا يستقيم القول إلا به، ذلك أنها، وهي تعبث بالمنطق، تعطف الحداثي على المطلق وترمي بالتقليدية إلى موائد الجزئي والمجزوء والنسبي، منجزة قولاً تقوّضه تناقضاته السافرة. فالحداثة، تعريفاً، تذهب إلى المجزوء والنسبي، تاركة «المطلقات» للأيديولوجيات الفلاحية المغرمة بالثبات واستجداء المقدّس، والشغوفة أولاً بتمكين شروط «الخضوع والإذعان». وقد ينوء القول تحت عبء تناقضاته، حين يكمل الخراط أفكاره، وفي الصفحة ذاتها، فيقول: «إنني أزعم أن من أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد: المساءلة، وضع القضايا كلها، دون استثناء، في موضع الحرية...» والسؤال العفوي هنا هو التالي: كيف يمكن إقامة علاقة سعيدة بين المساءلة والمطلق؟ أو: هل يعرف العقل المسكون بالمطلق والمطلقات معنى المساءلة وشروط تحقيقها؟ يقول المنطق السليم: تبدأ المساءلة من الجزئي، وتظل مساءلة حين تدخل من باب جزئي إلى آخر، لأنها إن انشدّت إلى المطلق اجتثّت جميع الأسئلة. يستأنف الخراط محاكمته في الصفحة التالية فيقول: «لست أعرف بالضبط ما هي قيمة «العقلانية» التي يمكن أن تلهم الرواية العربية الحديثة وتسري فيها سرياناً خفياً ولا انفصام له عن جسد الرواية، ولا كيف يمكن أن يحدث ذلك، ولكن أحس فقداناً لهذه القيمة، ومقاومة لهذا الفقدان في الوقت نفسه، في ثقافتنا». يحضر السؤال البريء مرة أخرى: كيف تستوي الدعوة إلى المطلق مع الدعوة إلى العقلانية؟ أليس انحسار العقلانية، الذي يشكو منه الخراط، أثراً لهيمنة المطلق والمطلقات؟ وواقع الحال، أن الخراط مشغول بنص يعيد رواية المطلقات القديمة في نص جديد اتخذ لذاته زياً جديداً. فلو كان الرجل ينشد عقلانية موفورة الصحة تسري سرياناً هيّناً في الجسد الروائي ولا تتلف أطرافه، لَفصَلَ بين الرواية والمطلق، ولأبصر العقلانية في نصوص روائية رأت النور قبل ولادة «الرواية الحداثية»، أي رواية «الحساسية الجديدة». فلم يكن محفوظ وهو يكتب «اللص والكلاب»، على سبيل المثال، يطرق أبواب الميتافيزيقا الصماء، بل كان يتأمل، حزيناً، علاقات الوصال والفراق بين العقلانية والسلطة السياسية. ولم يكن صنع اللّه إبراهيم، وهو يعطي «نجمة أغسطس» بناءها المبهر والدقيق، يطارد الغيوم ويستحضر الأرواح الهاربة. وهذا هو أيضاً حال عبد الرحمن منيف في «مدن الملح»، وهو ينظر، قلقاً إلى سطوة الزمن التقني فوق أرض عذراء معمورة بالبراءة. يطارد الخراط مفاهيمه في غرفة سوداء عديمة الإضاءة، ناسياً أنه ترك المفاهيم قبل الدخول إلى غرفته الأثيرة. والنسيان المتواتر يجعله يرى ما لا يُرى تارة، ويأمره بأن لا يرى ما يراه الآخرون تارة أخرى. وفي لعبة النسيان والرؤية المُرْجأة تتحول «الحساسية الجديدة» إلى اكتشاف غير مسبوق، وإلى سابقة لم يأتِ بها أحد. بيد أنها لا تدشن أصواتها العالية، إلا إذا كرّمت النسيان ورفعت من قدره، أو إذا ذهبت إلى ما سبقها وسوّته بالأرض. ولعل الرجوع إلى تاريخ الكتابة العربية الحديثة، يكشف عن مغالطات الخراط وأحكامه التعسفية. فمنذ عام ١٩٠٨، تحدث خليل مطران في «بيانه الموجز» عن «الشعر المصري» وعن «اللغة» التي تختلف عن «التصور والرأي»، وأعقبه قول قريب جاء به العقاد والمازني في «الديوان» عام ١٩٢١ وتلا الطرفين معاً ميخائيل نعيمة في «الغربال» عام ١٩٢٣، وجاءت «الجماعة السريالية» في مصر، وأصدرت في عام ١٩٤٠ مجلتها «التطور»

إضافة إلى دعوة تزاوج بين الصوفية والسريالية، جاء بها السوري خير الدين الأسدي في عام ١٩٥٠. وتابع العالم وعبد العظيم أنيس الدعوة إلى التجديد في «الثقافة المصرية» عام ١٩٥٥، ولحقهما بعد سنوات خمس أنسي الحاج في مقدمته لديوانه «لن» إلى أن جاء أدونيس بمجلته «مواقف» في عام ١٩٦٨ ...[٣٧].

حملت الدعوات السابقة، وبأشكال مختلفة، تصورات متعددة، تبشّر بكتابة جديدة وبشعر جديد وبمواقف جديدة في الأدب والفن. وربما تقضي الأمانة الإشارة إلى أول بيان في الكتابة الروائية العربية، الذي استهل به عادل كامل روايته «المليم الأكبر» التي ظهرت في تشرين الثاني ـ نوفمبر من عام ١٩٤٤، والتي رأى فيها بعض النقاد المعطف الذي خرجت منه الرواية العربية الحديثة. ففي هذه المقدمة الطويلة ـ مائة وثمان وعشرون صفحة ـ وعنوانها: «مقدمة في تأديب مليم في فنون اللغة والأدب»، يعالج فيها عادل كامل قضايا كثيرة، تمس اللغة والأسلوب الأدبي وتمازج الفنون، كأن يقول: «إن كانت قصتك قد أعجبت أحداً، فإنما تكون أعجبته كوحدة متماسكة لا تمييز فيها بين الأسلوب والموضوع، فهما في الواقع غير متميزين، ولا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر إلا عند من لا يدرك طبيعة فن الكتابة»، أو «فأنت ترى يا مليم أن كتّاب الألفاظ هم الكتاب الذين يشعرون بعجزهم عن استنباط أسلوب ذاتي حي، فتراهم يعمدون إلى فن الصياغة فيصبحون صناعاً، بدلاً من اعتماد فن الموسيقى ليكونوا خالقين. إنما الأسلوب هو الرجل»، أو «فمن يفهم الأدب فهماً صحيحاً لا يقر بإمكان وجود موضوع جيد مكتوب بأسلوب رديء. لأنك إن أعجبت بالموضوع فأسلوب الكاتب وألفاظه هما اللذان أوحيا إليك بالإعجاب، فهما الصلة الوحيدة بينه وبينك»، «فيجب أن تعلم يا مليم أن المعنى الذي تجده في معاجم اللغة ما هو إلا النواة التي يتجمع حولها طائفة من المعاني الثانوية. فالنواة تدل على شيء أو حدث ما. أما المعاني الثانوية فتدل على النواحي المتعددة المتنوعة لذلك الشيء أو الحدث...»[٣٨].

تحدّث عادل كامل، منذ أكثر من نصف قرن، عن اللغة وسطوة القاموس وتكامل الفنون. وكان في حديثه يساجل التصورات التقليدية القديمة. ولن يعترف الخراط بعادل كامل ولا بغيره، طالما أن هذا الغير لا يضع الكتابة والمطلق في مهد واحد، ولا يحوّل الرواية إلى كتابة متعالية، ظاهرها رواية وجوهرها صنعة لغوية، ترى في اللغة، بعد تقديسها، بداية للخلق ومنتهى للخليقة. معتمداً على المتعالي ومطمئناً إليه، يفصل الخراط فصلاً، لا هوادة فيه، بين الفن والثقافة، وذلك في تصور مجرد ومحافظ وتقليدي، يرى الفن مركزاً مطلقاً ويرى الثقافة استطالة اجتماعية نافلة. فسواء «استولت» رواية «الحساسية التقليدية» على حقوق رواية «الحساسية الجديدة» القادمة وصادرت منها «الشهرة»، أم كانت رواية تؤمن بـ «السلم» ولا تستبيح حقوق الغير، فإنها كانت ، في الحالتين معاً، ترجمة للثقافة القائمة في زمنها، تلك الثقافة الوطنية المتفائلة، التي لم تفرضها السلطة أو تخترعها اختراعاً جائراً. وعلى هذا فإن «الرواية التقليدية»، كما ثقافتها، كانت انعكاساً لسياق تاريخي بالغ التحديد لا يمكن القفز فوقه. وهو أمر لا يقبل به تصور الخراط ولا يعترف به، ويحمله على ذاك الفصل التعسفي والملتبس بين الرواية

وشروطها الثقافية وبين الرواية والسياق التاريخي الذي يسكن فيها. وفي هذا الفصل، وهو وجه آخر لثنائية الروح والجسد، تغدو الرواية التقليدية فاسدة، لأنها مرآة للثقافة التقليدية التي تزامنها، بل تغدو الثقافة التقليدية، التي أحاطت بـ «الحساسية القديمة»، خراباً وجسداً خرباً، يعتقل الإبداع والتعالي وراحة المطلقات. وبسبب هذا، فإن الخراط يزجر «الثقافة التقليدية» وهو يهجو «الرواية التقليدية»، وبالعكس، كما لو كان يشدّ الخطى إلى زمن جميل المحيا، تعاشر فيه «الرواية الجديدة»، المفتونة بالمطلق، الثقافة العذراء، المأخوذة بالميتافيزيقا. وما ينشده الروائي صعب وعصي على الوصول، فالمطلق لا يلمسه البشر والميتافيزيقا اختصاص الذين ينكفئون على طوياتهم ولا يلمحون البشر.

ومهما يكن الاجتهاد الذي ينجزه الخراط، وهو من حقه، فإن روايته تضيف اقتراحاً جديداً إلى اقتراحات الرواية العربية المتعددة. اقتراح مثابر ودؤوب وله معاييره وفلسفته وتصوراته، أي أنه اقتراح بين اقتراحات أخرى، لا يسبقها ولا يتجاوزها، ولا يتخلّف عنها، بالضرورة.

المراجع :

١ ـ محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص: ١٧ ـ ٤٤.

٢ ـ إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص:٩.

٣ ـ المرجع السابق: ص: ١٤.

٤ ـ المرجع السابق: ص: ١١ ـ ١٢.

٥ ـ ادوار الخراط: أنشودة الكثافة، المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٥٠.

٦ ـ ادوار الخراط: مهاجمة المستحيل، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦، ص: ١٧.

٧ ـ المرجع السابق: ص: ٦٩.

٨ ـ المرجع السابق: ص: ٢٧.

٩ ـ المرجع السابق: ص: ٣٠.

١٠ ـ أنشودة الكثافة، مرجع سبق ذكره، ص: ٤٨.

١١ ـ المرجع السابق: ص: ٣٤.

١٢ ـ الحساسية الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص: ٢١.

١٣ ـ المرجع السابق: ص: ٢١.

١٤ ـ فريد الدين العطار: منطق الطير، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٩، ص: ٣٧٨.

١٥ ـ أندريه بروتون: الأواني المستطرقة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥، ص: ٢٤.

١٦ ـ المرجع السابق: ص:١١٣.

١٧ ـ المرجع السابق: ص: ١٠٣.

١٨ ـ مهاجمة المستحيل، مرجع سبق ذكره، ص: ٤٣.

١٩ ـ المرجع السابق، ص: ٧٦.

20 - Recherches Poiétiques, Tome I, Klincksieck, Paris 1975, P. 158.

٢٠ ـ المرجع السابق، ص: ١٥٨.

٢١ ـ المرجع السابق، ص: ١٥٨.

22 - S. Doubrovsky: pourquoi La nouvelle critique Denoel/ Gonthier, Paris, 1972, P: 37 - 38.

٢٣ ـ المرجع السابق، ص: ٣٨.

٢٤ - رامة والتنين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٧.

٢٥ - الزمن الآخر، دار الآداب، بيروت، بلا تاريخ.

٢٦ - حريق الأخيلة: دار ومطابع المستقبل بالفجالة والاسكندرية، ١٩٩٤.

٢٧ - يقين العطش: شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦.

28 - Ph.lacoue - Labarthe / J.-L. Nancy: 1'absolu Litteraire - seuil - Paris, 1978, P:191

٢٩ - المرجع السابق، ص: ٨٣.

٣٠ - مهاجمة المستحيل، مرجع سبق ذكره، ص: ٦٤.

31 - Rudi Keller: On language change Routledge, London, 1994, P:137.

32 - J.Robelin: Maimonide et le language religieux, p.u.f, paris, 1991, P: 25

٣٣ - المرجع السابق، ص: ٣٥.

٣٤ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، الرباط، ١٩٨٧، ص: ١٢٩.

35 - M.bakhtine: le marxisme et La phi losophie du language, Eds de minuit, Paris, 1977, P: 115.

٣٦ - أنشودة الكثافة، ص: ٥٤.

٣٧ - قضايا وشهادات، العدد الثالث شتاء ١٩٩١، عيبال، قبرص، ص: ١٤٨ - ١٨٠.

٣٨ - عادل كامل: مليم الأكبر، لجنة النشر للجامعيين القاهرة، ١٩٤٤، (أنظر المقدمة).

قصة قصيرة

مامي وست العائلة

إدوار الخراط

في هذه التنويعات الروائية نُتَفٌ من سيرة ذاتية. صحيح. ومع ذلك لم التزم قط بحرفية الوقائع ولا رقمها. أما الوقائع مبرحة الإيلام فهي هي، بحرفيتها، وهي التي تدعو للجنون، جئت بها من ديوان هذا الزمان، في الصحف والمجلات، لم أخرم منها حرفاً.
أما شطحات الفانتازيا والخيال وخطفات الرؤى الشعرية فهي عندي جوهر الواقع الحق.
على أن العقل وحده يظل دائماً هو الإمام الحقّ في الكتيبة الخرساء.

هل يهم كثيراً أن يكون ذلك قد حدث في كولومبو سريلانكا، أو كوتونو بنين، أو كوالالمبور ماليزيا؟

كنا قد فرغنا تقريباً من كل شيء، وبعد سهر طول الليل، ونقاش ومساومات وصفقات سياسية (وغير سياسية أيضاً) انفضت لجنة الصياغة وهي كما لا يخفى لجنة تمثل كل الوفود وكل الاتجاهات، بعد أن أقرت البيان العام والقرارات السياسية والتنظيمية للمؤتمر، ولم يبق الا اعتمادها - شكلياً - من المؤتمر كله منعقداً على هيئة جمعية عمومية.

انتهت السكرتارية الفنية من إعداد مجموعة القرارات والبيان العام على ورق الاستنسل، لم يكن التصوير الآلي قد عُرف أو انتشر، ولكننا لم نطبعها، تحوطاً من إدخال ما قد يعن للجمعية العمومية من تعديل طفيف، تغيير كلمة هنا، إضافة أو حذف كلمة هناك، لا أكثر في الغالب، وإن كان ذلك يكتسب خطورة أو أهمية كبرى عند أصحاب هذه التعديلات.

أبقيت الوثائق على ورق الاستنسل الحرير، من غير طباعة، بعد أن تأكدت من مطابقة اللغات العربية والانجليزية والفرنسية بعضها بعضاً، وخرجت من قاعة السكرتارية الواسعة المكدسة بالملفات

والمسودات والبيانات وأصول كلمات المندوبين ورسائل رؤساء الدول والحكومات والمنظمات، كانت سامية وسوزان وحازم قد أتموا الترجمة والمراجعة، وكانت أوديت وأحمد وشفيق قد كتبوها على الآلة الكاتبة، أما عديلة وهناء فقد أرشفوها ووثقوها وأودعوها ملفات مرقمة في ترتيب محكم وضعتُ برنامجه من زمن طويل، ولعله ما زال متبعاً حتى الآن في دولٍ عربية وافريقية كثيرة، وجهزها محمد رفيق لكي تحزم وترزم في طرود متينة سوف تحملها - معنا - الطائرة المغادرة إلى القاهرة.

لم أكن نمت إلا ساعتين أو أقل على وشّ الفجر، بعد أن راجعت واستوثقت من كل شيء، وأبقيت معي «نواةً» من أعضاء السكرتارية من كل التخصصات، احتياطياً، بينما سمحت للباقين بالاخلاد إلى راحة وجيزة، تلك كانت أيام الحماسة والايمان والتفاني من أجل ما كنا نتصوره حرية افريقيا وآسيا وكرامة شعوبهما ورخائها.

هل هي أحلام راحت وضاعت حقاً؟

سلمت رئيس المؤتمر، وسكرتير عام التضامن، ورؤساء الوفود نسخاً موثوقة من وثائق الجمعية العمومية، وركنت إلى مقعد في قاعة المؤتمر التي ران عليها الآن هدوء الجدية وتوتر اللحظات الأخيرة المكتوم، وبينما يتردد صوت المتكلمين على المنصة، وأصداء غمغمة المترجمين الفوريين في مقاصيرهم الصغيرة تتذبذب بها أجهزة الاستماع الالكترونية الرشيقة - أمدتنا بها ألمانيا الديمقراطية كما كانت تسمى حينذاك - جلست أغالب هجمات الإغفاء، فليس في كل ما سوف يقال أو يجري جديد عليّ.

كنت قد وضعت مع الرئيس والسكرتير العام، سيناريو هذه الجلسة الختامية، وترتيب أحداثها، وكان في يدي مشروعات الوثائق، وأنا أتابع ما يجري، أدخل بالقلم الرصاص ما تقره الجمعية العمومية من تعديلات، فإذا انفض الجمع كانت مشروعات القرارات - والبيان العام - قد تحولت إلى صياغة نهائية معتمدة. وبعد حفلة الكوكتيل المعتادة في غضون ساعتين أو نحوهما وزعت نسخ القرارات باللغات الثلاث على المؤتمرين والصحافيين ومندوبي السلطات والجهات المسؤولة على أنواعها.

آلية كواليس المؤتمرات المألوفة

لم أعرف إلا بعد ذلك أن طاقم السكرتارية الفنية خرج للتسوق من السوبرماركت القريب أو من الاسواق والدكاكين البلدي البعيدة شيئاً ما، تلك كانت آخر فرصة متاحة للخروج، بعد أن الزمتهم مواقعهم أن يعملوا بلا هوادة ترجمة ورقماً على الآلة الكاتبة ومراجعة وأرشفة طوال أيام المؤتمر ولياليه.

أقفلت أليس قاعة السكرتارية بالمفتاح على اعتبار أن كل شيء قد انتهى تقريباً، وأن هناك فسحة ساعة على الأقل أو ساعتين قبل أن ينفض المؤتمر: إقرار الوثائق وإلقاء الكلمات الختامية وقراءة رسائل التأييد التي وصلت من رؤساء الدول والحكومات والنقابات والهيئات الدولية والاقليمية والمحلية.

لا .. هناك وقت كاف.

وكنت قد وعدتهم بأن أتيح لهم فرصة للخروج والتسوق، فها هي ذي الفرصة إذن.

المترجمون والمترجمات في مقاصيرهم يترجمون ما يقال فورياً، سامية في مقصورة الترجمة للفرنسية،

النور الصغير المسدّد الى المنصة الصغيرة أمامها وعليها الميكروفون، ينعكس إلى أعلى، فيضيء صدرها الكبير، نصف العاري في الحرّ، وهي تصب في الميكروفون فرنسيةً رتيبة الايقاع كأنها طنين نحل تتصل فيها الكلمات والجمل والعبارات في أزيز ذبدبة الاجهزة.

هل كانت سامية، أم مترجمة أخرى عارمة الحيوية فياضة بالأنوثة، هي التي حكت لي مرة أنها كانت وحدها في مقصورة الترجمة الفورية. المقصورة سخنة نار، لم تنفع المروحة الصغيرة في تخفيف الوقدة الثقيلة، وهي مندمجة في العمل أخذتها حميا الترجمة، أطفأت النور الأمامي الصغير واعتمدت على السماع، خلعت البلوزة وانهمكت في الترجمة وهي بالجوهريات العارية، ثم فكت السوتيان أيضاً، والمقصورة الآن معتمة تماماً وهي تترجم عارية الصدر، متخففة وحرّة، قالت لي إنها لم تترجم قط بأحسن ما ترجمت يومها، وجاء سيكو توري نفسه بعد الجلسة ليهنئها على جودة الأداء.

وصلت في آخر لحظة ثلاث رسائل من كوبا، احداها من فيديل كاسترو والثانية من أرنستو جيڤارا، والثالثة من منظمة تضامن القارات الثلاث، وكان لا بد من ترجمتها ومراجعتها وطبعها وتوزيعها على المندوبين قبل رحيلهم إلى بلادهم، وإلا قامت أزمة غير مأمونة العقابيل، فذهبت لأعني بالأمر وأنسق سير العمل وأتأكد من سلامته، فتركت قاعة الاجتماع الفسيحة الغاصة بالوفود والصحافيين وكاميرات التلفزيون القديمة تئز بخفوت وفلاش كاميرات التصوير يبرق ويخبو ويدقدق، وصدى الميكروفونات يتذبذب، وعبرت الردهة، وطلعت السلالم.

وجدت قاعة السكرتارية الفنية مغلقة بالضبّة والمفتاح، ولا أحد هناك. لا أحد على الاطلاق.

كان الموقف عصبياً.

هكذا أحسست لحظتها. كم يبدو هذا، الآن، مضحكاً قليلاً. ساعتها كان الأمر جدياً، وخطيراً، بل شبه تراجيدي.

فجأة لمحت محمد رفيق بقامته الفارعة وأناقته المتميزة حتى بعد الكدح الطويل الشاق، بوجهه الطلق السمح. أقبل عليّ يتهادى متمهلاً، على راحته، محملاً بأكياس المشتريات وثمار التسوق الناجح، فاحت منه رائحة الحبهان والتوابل والأناناس والباباي، فناديته بلهفة، وبنبرة عرف فيها على الفور ودون أن أتكلم، مدى الغضب والتأزم عندي.

- تحت أمرك .. هل هناك شيء؟؟ ألم يكن كل شيء قد انتهى؟

عندما عرف الموقف قال لي بهدوء «ولا يهمك، في ثوان سوف أحل المشكلة».

خلع جاكتته الصيفي الخفيفة وشمّر كُمّيْ القميص الحرير المشجّر وفكّ الكرافتة بسرعة خاطفة، ثم انحنى، وخلع حذاءه، وبقي بالشراب، وأنا أرقبه بدهشة، ثم لمع في ذهني ما كان بسبيله أن يفعل.

استدار محمد رفيق وخرج من شرفة البهو إلى الجدار الذي تطل منه النافذة الزجاجية العريضة المقفلة، على قاعة السكرتارية.

بعد نظرة سريعة تشبثت يداه بالجدار، قدماه بالشراب القطن ترتقيان الافريز الضيق الذي يدور بالجدار، تزحفان بحرص - كأن لهما حياة مستقلة - على عشر سنتميترات أو أقل من إفريز الجدار، جانب وجهه ملتصق بالحجر، لا ينظر - طبعاً - إلى أسفل، من علوّ ثلاثة طوابق.

كان أشبه بممثل في فيلم سينمائي يحتال لكي ينفذ إلى نافذة حبيبته، أو كي يفتح الخزانة التي

فيها المجوهرات وآلاف الدولارات، أو أخطر المستندات.

وكما يحدث في الأفلام تماماً، للإثارة وحبس أنفاس المتفرجين، وبشكل لا يصدق وإن كنا قد رأيناه في السينما عشرات المرات، اهتز قليلاً وأفلتت يده الجدار، وتمايل على وشك السقوط.

خفق قلبي وهممت بخطوة إلى الأمام كأنني أريد أن أسنده، لكنه سرعان ما استرد توازنه، على الفور.

في الأسفل، في فناء مبنى المؤتمرات، التم جنود الحرس، رفعوا بنادقهم، اقتربت رؤوسهم؛ يتكلمون بسرعة ويشوّرون، متحفزين.

استدرت إلى المرافق الذي وجدته بجانبي، كأنما انشقت عنه الأرض، وقلت له بلهفة: أخبرهم أن كل شيء على ما يرام.

قال : ما هذا ؟ ماذا يحدث هنا ؟

قلت : أخبرهم فقط أن كل شيء على ما يرام الآن. بعد ذلك أحكي لك.

بادر المرافق، فقال للحرس بلغتهم الاصلية المشتركة، كلاماً سريعاً مندغماً ملهوفاً وناعم الحواف.

كان الجنود قد ترددوا لحظة قبل اطلاق صيحة التحذير أو زخة المدفع الرشاش. لو فعلوا لحدثت بالتأكيد كارثة. هل شفع لمحمد رفيق، عندهم، لون بشرته الفاتح نسبياً وإن كان محموشاً قليلاً، أم كان بالعكس داعياً للضرب؟

قلت للمرافق: يا أخي قاعة السكرتارية الفنية مقفلة، والمفتاح ضاع، لم نعرف كيف نحصل على نسخة احتياطية منه، السكرتير زميلنا سيدخل من الشباك لمسألة مهمة جداً.

طبعاً ترجمت رسائل كاسترو وجيفارا والقارات الثلاث وطبعت ووزعت في الوقت المناسب تماماً، بالكاد.

هل كانت المسألة تستحق؟

هل كل المسألة تستحق؟

كنت يومها قد استيقظت من نوم قلق حار، في شاليه مبني الضيافة المحيط بحمام السباحة، بعد ساعتي نوم، وذهني فيه ألف مشكلة ومشكلة لا بد أن تحلّ أو تحسم في دوران عجلة سير الشؤون الفنية كلها للمؤتمر. وفي أذني رنين الصنوج في يدي العازف الأعمى المقعي تحت بوابة أبيدوس، وقرقعة الصاجات في أصابع راقصات اوزيريس، وفي يدي راقصة بغداد القادمة أصلاً من باب الشعرية، وهي في بدلة الرقص الشفافة السوداء المشغولة بالترتر، والعازفات على العود والهارب عاريات إلا من شريط حريري رفيع يلف الحقوين ويبرز اكتناز الردفين المضمومين ورشاقة الخصر الهضيم يرد عليهن لاعب العود، بالجلابية، مع التخت العربي من شارع محمد علي، في فرح بلدي على سطح بيت وراء جامع السيدة نفيسة.

عندما خرجت، نصف نائم، من باب الشاليه إلى الباحة الوسطانية التي يملؤها حوض السباحة المستطيل، ضربتني شمس افريقيا وهواؤها السخن الثقيل. فتحت عيني بدهشة إذ أرى الأمين العام بنفسه، يذرع الحوض سباحةً، ذهاباً ومجيئاً، بجسمه القوي العسكري مليئاً ولكن رشيقاً حتى في عزّ كهولته، يضرب بذراعيه وساقيه بحركة هادئة منتظمة، وبدلاً من مايو السباحة، لم يكن عليه الا الشورت الداخلي الخفيف من الفانيلا القطن الناصعة. وقد وقف بعض المندوبين والمترجمين – والمترجمات

- لحظة، يرقبون المشهد بابتسامات صامتة وبشيء من الإعجاب وربما الحسد لأنه - هو - جرؤ على ما لم يستطعه أحد، ولم يفكر به أحد. وكان الحرس الافريقيون، شاكي السلاح، متحلقين حولنا، في جذل.

وفي دقائق رأيت أحمد فتيح، مندوب فلسطين الفتي الوسيم يثب الى الماء، بالشورت الداخلي أيضاً، ويصاحب الأمين العام في سباحته الهادئة، وإذا بالجميع، بحركة مفاجئة وعفوية، يصفقون بحماسة وفرح.

خرج الأمين العام والماء يقطر من جسمه الرياضي المفتول الذي سوف أراه بعد سنوات مجندلاً في دمه، ممدداً على بلاط ردهة فندق شيراتون في ليماسول، مغطى بملاءة بيضاء، ساكن الأسارير، كأنه يرتاح.

قال لي، وهو ينهج قليلاً: انزل الماء أنت الآن. لا تتصور الفرق ..

قلت : يوسف بيه، أنا أولاً لا أجيد السباحة، اسكندراني صحيح ولكن بالكاد أطفو على الماء .. ثانياً.

قال: كفاية «أولاً» تكفي وزيادة يا أخي.

ما زلت أطفو، بالكاد، على مياه محبات لا تنضب ومعاشق لا يجفّ لها مَعين.

رسم فيليني صورةً بالقلم لامرأة مدورة الوجه، شفتاها داكنتان باللمى، لحيمتان، وتحت عينيها خط أسود ثقيل، شعرها يسقط على عينيها مهوّشاً وينسدل على جانبيْ ظهرها، في صدارة الصورة ثديان هائلان يتفجران من أعلى كتفيها مباشرة ويتدفقان بعرامة وفخامة يتجاوزان بلاطة صدرها التي اختفت تحت ثقلهما، الحلمتان بندقتان مدورتان، خلفية الرسم وراء الرأس وتحت الثديين ضربات عشوائية بالقلم الأسود، وكتب بجانب الرسم بالخط الكبير MAE وباقي الاسم بخطٍ صغير West، مايْ وست الأسطورية في الثلاثينات والأربعينات.

«كان الثديان العظيمان يملآن العالم لكن جمالهما وصباهما يخطفان النَفَس، مشدودين، الحلمة منتصبة وطويلة، في حجارة بوبيللو، على مذبح ديونيزيوس. أما من «بنات اسكندرية» فقد كانت ستيفو اليونانية رخيمة الصوت هادئة الطبع دمثة، لجمالها طراوة وابتلال، تسير شامخة الصدر بين المكاتب المتقاربة في القاعة المزدحمة بالموظفين والآلات الكاتبة ورنين التليفونات وأضواء النيون، في شركة التأمين الأهلية. في أوائل الخمسينات، كانت ستيفو رابية، زاكية العود وممشوقة على امتلاء جذّاب، بلوزتها الحريرية المفتوحة تحتشد بثدييها الكبيرين في غير ترهل ولا سقوط، سمّاها صديقي فريد اسكاروس «البقرة» The Cow ايحاءً منه بخصوبتها ووداعتها معاً، أو قدسيتها ربما، وسرعان ما شاع اللقب بيننا، عرفته ستيفو وكأنها قبلته عن طواعية فكانت تبتسم قليلاً عندما تسمعه يتردد بيننا. في ١٩٥١ كان ذلك ممكناً، كان مثل هذه الدعابة بكل حسن نية مقبولاً بل طيباً، نادتها به ايڤيت ساسون، اليهودية الاسكندرانية بنت البلد المتفجرة بالمرح والحيوية والمعابثة، وضحكتا معاً، وسط الشُغل، ضحكة صافية.

في سايتريكون جاءت احدى هلاوس فيليني المجسمة، بأثدائها الهائلة - هل هي تجسيد لحلمه بماي وست؟ - ساعداها مكوّران لحمهما مدوّر كأنهما ثديان آخران، اليد بأصابعها الدسمة تسند أحد الثديين، فيها أسورة عريضة منقوشة، أما إزارها الهفهاف فيخفي ساقاً وينفرج عن الساقِ الأخرى

ربلةً مدملجة تدور بها سيور الجلد التي تنتهي بنعل لا يربطه بالساق إلا أحزمة وثيقة، أثداؤها الهائلة على الصدر وعلى الذراعين وفي الساق العبلة بل في الأصابع المكوّرة، كلها أثداء، تحدجنا بنظرة غائبة كأنها تأتينا من حشو حلم جسدانيّ كثيف فيه أثارة من شجو ولمحة من زهو معاً.

وفي مجلة «الشعلة» (١٦ سبتمبر ١٩٣٨) أن «ماي وست تعود ألى تمثيل أدوار الفاجرات، وهي الأدوار التي سبق أن نجحت في تمثيلها على مسارح برودواي بنيويورك.. اقتنعت هوليوود بصواب هذا الرأي ولولا ذلك لغادرت ماي وست عاصمة السينما ولحُرم العالم من نجمته المحبوبة ذات الجاذبية الجنسية المتوقدة.. وماي وست مؤلّفة من أكثر مؤلفات العالم شهرة ونجاحاً (كذا!!) وهي التي تؤلف القصص التي تبنى عليها أفلامها، كما أن لها عدة مسرحيات ناجحة مثلت بعضها بنفسها في برودواي قبل أن تذهب الى هوليوود (من أشهر المؤلفات في العالم.. مرة واحدة.. يا سلام!) ولما ضاقت الرقابة ذرعاً بماي وست كلّفت البوليس بالقبض عليها وزجّها في السجن ثم قدّمتها للمحاكمة بتهمة إفساد أخلاق الشبان (نفس التهمة التي تجرع سقراط السمّ، بسببها، في أثينا، قبل عشرين قرناً.. فتأمّل) ولكن المحكمة برأتها (كما لم تبرىء محكمة أثينا الشعبية سقراط) بعد أن قالت في حيثيات حكمها إن هزّ الأرداف وأنواع الدلال والقدرة على جذب الرجال فنّ جميل ولذيذ.. كمان. ولكن رجال الرقابة لا يفقهون» أيْ والله.. بالنصّ، في العدد ١٣ من مجلة «الشعلة».

ما الذي حفز الولد الذي كنته، وعندي اثني عشر عاماً، بالكاد، أن يحتفظ بهذه القصاصة، وأن يظل محتفظاً بها حتى الآن وقد اصفرّ ورقها، بعد ستين عاماً؟ وفيها صورة ماي وست بالأبيض والأسود، رشيقة ناعسة العينين، في روب أسود دانتيلا يفصح عن جانب صغير من صدر دسمٍ وضيء، وشورت ساخن يبدو أنه من مخمل أسود أيضاً، تندلع منه فخد مدورة يقطعها، بقسوة، أطار الصورة، فوق تليفون المجلة ٤٥٣٤٣ وإعلان عن الاشتراك السنوي وهو ٥٠ قرشاً؟

هل ذلك لأنني - مَثَلاً - كنت أحتفظ بالقصاصات المنشورة عن أشهر الكُتّاب في العالم؟ هل صدّقتُ؟

أم لحافزٍ آخر استطاعت هذه القصاصة أن تتحدّى مدّ السنوات وجزرها وأن تحيا في الروح، والجسد، حتى هذه اللحظة؟

في ١٥ يناير ١٩٠٢، ثانية سنوات القرن العشرين، نشرت الأهرام العتيدة انه «يوجد في العربية كتاب يُسمى «رجوع الشيخ الى صباه» وهذا الكتاب تتداوله الأيدي كثيراً، ترجمه أحد الانكليز المقيمين في باريز الى الفرنسية وأذاع عنه اعلاناً في شوارع المدينة فقبض البوليس على الإعلان واستاق المترجم الى المحكمة لإحراق الكتاب. وحكمت المحكمة على المترجم المستر كارنجتون بغرامة ٣ آلاف فرنك لاختراق حرمة الآداب العمومية».

هل كنت في العاشرة، في السنة السادسة والثلاثين من القرن العشرين، عندما كنت أدق باب الشقة التي تحتنا في شارع الكروم لآخذ رواية من روايات روكامبول أو رواية «سافو» لألفونس دوديه، من خزين فتحي أفندي؟ كانت امرأة أخيه، الست وهيبة تخرج لي، على السلالم، في جلابية البيت، فضفاضة، بها لمعة وملاسة من القدَم والاستعمال، واسعة الفتحة يبدو منها صدرها العريض الأسمر حراً لا يمسكه سوتيان، في تلك الأيام لم يكن لبس السوتيان العصري شائعاً. كانت تنحني عليّ وتبوسني في وجهي، فيغمرني الثديان الكبيران برائحة خصيبة خمرانة تفغمني وتسكرني لحظة،

لم يكن عندها أولاد، وسمعتها مرة تقول لأمي «ياختي يا حبيبتي دانا أتزوّق للباب قبل ما أنفضه وللشباك قبل ما أقفله» لم تكن لعوباً بل كانت سيدة ناضجة الأنوثة تُعزّ جسمها وتدلله. كانت دائماً متعطرة برائحة فيها إثارة من صندل، أو عنبر، وشفتاها بهما لَمَى داكن، ربّاني أو مضرّج بأحمر قاتم، لا أعرف...

ولا بد أنه في ذلك الوقت أخذني خالي ناثان إلى قهوة في شارع الخديوي، كان معه زملاؤه وأصحابه من سوّاقي الشاحنات والأجرة، يتناقشون هل يبدأون إضراباً للاحتجاج على تعسف الإدارة وملاحقة البوليس، أم يستمعون إلى نصيحة البرنس عباس حليم، صديق العُمّال، وقد وعد بأن ينظر في الأمر ويطلب من وزير الداخلية أن يلبي طلباتهم.

طلب لي خالي ناثان كازوزة ماركة «يحيى سعد» وكنت صامتاً يتفصد مني العرق في بعد الظهر الحار، والترام يخترق الشارع مصلصلاً وبهيجاً ومرحاً في طريقه إلى باب الكرسته ومينا البصل.

قبلها في الغرانة، جلسنا على الطبلية المدورة العريضة مع جدي أرساينوس وجدتي هيلانة وأختيَّ عايدة وهناء، الغدا كان أنجز عدس أصفر شهي متماسك القوام تسطع منه رائحة تملأ الخياشيم نشوةً ولذّة، مع أننا كنا في عز الصيف.

أعطى لي خالي ناثان فحل بصل كبير وقال لي: «دشُّه ع الطَبْلية». ضربت فحل البصل بقبضتي مرة ومرتين، لكنه لم ينفلق بل لم يبدُ أنه انشرخ حتى، كان يتدحرج مني كل مرة. خطف خالي ناثان البصلة الكبيرة بغضب، وضربها بجمع قبضته بحركة مدرّبة قوية، فانفتحت وفاحت منها رائحة حريفة حرّاقة، ودمعت عيناي، هل من البصل أم من الحس بالخيبة والإحباط؟

عندما قمنا من قهوة الخديوي، حوّدنا يمينا في شوارع ضيقة ولكن خالية تقريباً، خالي كان عنده مشوار في شارع انسطاسي، وفي الطريق سرنا في شارع السيّالة.

رأيت ثلاث عربات حنطور تقرقع عجلاتها على البازلت، العربجية يفرقعون بالكرابيج، دون أن تمس الخيل التي ترمح، رافعة الرؤوس، تجلجل أجراسها، وفي العربات الثلاث رأيت النسوان تحت ملاياتهن السود المنحسرة عن أكتاف عارية، في فساتين قصيرة بحمّالات عريضة، الفساتين الحريرية الحمراء والمشجرة والمشغولة بالترتر والشفافة تنكشف عن سيقان إحداها فوق الأخرى تتأرجح منها الشكربينات الساتان اللامعة، الشفاه مصبوغة والوجنات مضرجة والكحل حول العيون ثقيل، والأثداء مشرعة نصف مكشوفة لحمها الطري أو المتهدل أو اللدن المتماسك يترجرج في اهتزاز الحنطور. كنّ راجعات، من الكشف الطبي الأسبوعي في قسم اللبّان، الى حواري حيّهن المأثور في كوم بكير، يغنين بالصوت الحيّاني وبنغمات تتسق أحياناً وتنشز أحياناً، ومعهن الطبل والرقّ والصاجات، والعيال في الجلابيب الشفّافة يرقصون في فسحة العربة الضيقة «سالمة يا سلامة.. رحنا وجينا بالسلامة» السيقان منحوفة أو ربلة أو عظميّة أو مدملجة مرفوعة أمام عينيّ، تبدو حلقة الأستيك العريضة الملّونة تحبك استدارة الفخذ وتشدّ الشراب الحرير الأبيض.

كانت واحدة منهنّ، على الأخص، ضخمة وركاء، شمخ ثدياها، متفجرين من تقويرة الفستان الواسعة. هائلان، فخمان، لهما مجد، بسمرتهما الناعمة، لمحتُ عليهما نزّ قطرات العرق الخفيف، يتموجان معها في حميا الغناء، «سالمة يا سلامة».

من تباريح الوقائع أن المحامي العام لنيابات جنوب الجيزة أمر بسجن سيدة تدعى صَدَقات ابراهيم

جمعت في وقت واحد، بين ستة أزواج موزعين بين الجيزة والمنيا والاسكندرية والقاهرة والبحيرة وبني سويف، تزورهم جميعاً بانتظام، وتقيم أساساً في بيت زوجها الأخير في الجيزة.

وأن تلميذات، في تيبينج، ولاية بيراك الشمالية بماليزيا، يتقاضين عشرين سنتاً فقط (أي ثمانية في المائة من الدولار الأمريكي) مقابل السماح لرجال بتحسس وجناتهن، وأن هذا المبلغ يرتفع مع تنامي رغبات الزبون في تحسس مناطق أخرى من وجوه التلميذات في المدارس الثانوية، الوجوه فقط.

وأن مباحث الجيزة كشفت عن سر غموض مصرع طالبة بكلية السياحة والفنادق، في العشرين من عمرها، بعد أن عُثر على جثتها ملقاةً على الأرض داخل شقة أسرتها بشارع حسين عباس بالعمرانية، ممزقة الملابس. تبيّن أن ابن عمها وراء الحادث، عندما فوجىء بالفتاة بمفردها داخل الشقة، فحاول اغتصابها. قاومته، وتناثرت في أثناء مقاومتها محتويات الشقة، وفاجأت الفتاة، في غمار المقاومة، أزمة قلبية إثر هبوط حاد في الدورة الدموية. ماتت.

أكد الكشف الطبي على الفتاة أنها ماتت بكراً.

لاذ ابن عمها بالفرار إلى سينا، كان يعمل محاسباً هناك في شركة خاصة، وقبض عليه:

ودارت العَجَلة المعروفة من الاجراءات، التحقيق والنيابة والمحاكمة.

ماذا كان ثمن موت تلميذة السياحة والفنادق؟

وماذا يمكن أن أقول عن هذه الحكايات الوقائع التي تفوق خيالات الشطح والجنون؟ ما الذي أفعل إذ يشط بي جماح الكتابة بها، والقص واللصق، دون أن أملك لها كبحاً، دون تقية؟

أهذه أيضاً محنة لا مفرّ من أسرها؟

عندما انتهى المؤتمر على خير، أُقرت القرارات والبيانات، وتليت رسائل التحية من الرؤساء، والرسالة الختامية من أمين عام «حزب الثورة الشعبية». رئيس الدولة الذي دخل القاعة مدججاً بالنياشين والأوشحة ومحاطاً بكوكبة حرس الشرف المسلّح، المصافحات والقبلات الأخوية، صادقة أو مصنوعة حسب الطلب ووفقاً للظروف، سواء. انفض المولد إذن، وبعد العشاء اجتمعنا نحن السكرتارية الفنية، رجالاً وبنات، وبعض المندوبين الأصدقاء، منهم أحمد فتيح مندوب فلسطين وعبد الكريم الجيلاني مندوب اليمن الديمقراطية (حينئذ) في شاليه محمد رفيق، فتحت زجاجات الشمبانيا والويسكي التي جئنا بها على حسابنا الخاصّ من المطار، شربنا وغنينا أغاني سيد درويش وداود حسن، قمر في السما يلالي يطلع لم يبال، وأم كلثوم طبعاً وعبد الوهاب أيضاً، رقص حازم على واحدة ونص، وقامت سامية فأدت رقصة مُلْهمة عرفت كيف تهز صدرها الكبير وردفيها الرفيعين نوعاً ما، طوّعت جسدها اللدن لموسيقى فريد الأطرش المسجلة، على الضباب الخفيف في رؤوسنا وراحة المرهقين في جسومنا، على الفرح بالخلاص من كدّ المؤتمر وشدّ الأعصاب فيه.

الساعة الثانية بعد نصف الليل أوينا الى الفراش، أخيراً، من غير همّ التفكير في مشكلات الغد، لكني كنت ما أزال متوتراً وإن كنت مفرّغ الروح، منهك العقل والجسم معاً. رنّق النوم بعينيّ، لماماً. وخيّل إليّ بعد زمن لا أدري مداه انني أسمع شيئاً في باحة المبنى الذي أفرده الحزب لضيافتنا.

كان الحرس قد انصرفوا إلى حال سبيلهم، عرفت عندما عدنا للنوم، أنه لم يبق منهم فيما أُقدّر إلا واحد أو اثنان يغالبان النوم على أبواب المبنى من الخارج.

فماذا يحدث إذن؟

خرجت نصف نائم بالفعل.

على نور القمر الاستوائي الناضج ساطع التدوير، في سماء رائقة حارّة عميقة الزرقة، رأيت جسماً يطفو في حوض السباحة، هناك على الطرف البعيد.

ثم إذا هو يعوم ببطء ونعومة، لا يكاد يشق سطح الماء الساجي.

وكأنني في حلم تبينتُ سامية تسبح، عارية الصدر، ثدياها الكبيران يطفوان قبلها على الماء المشعشع بضوء السماء، وكأنها اهتزاز رقرقة الموج الطفيف، والضوء العلويّ، يضخّمان تدوير ثدييها فإذا هما هائلان، على بطنها المختصر الدقيق يعلو ويهبط في حركة السباحة الرتيبة، وجهها يرتفع على الماء ويغوص، وشعرها الطويل معقوص ومربوط بتوكة معدنية تومض، ازدادت حلكة سواده من البلل، بالكاد لمحت القطعة السفلية من ملابسها الداخلية تلمع بلون أزرق موشّى بحاشية بيضاء رفيعة من الدانتيللا، تترجرج في تراوح الماء وتبادل اندفاع وانطواء الساقين السمراوين الطويلتين.

رفعت رأسها عندما وصلت عندي، وأنا على حافة حوض السباحة، وحدي في الليل. نظرت إليّ ببساطة وعمق بلا خجل ولا اعتذار ولا رغبة في التفسير أو التبرير، نظرة غامضة خيّل إليَّ أنها استمرت أمداً طويلاً، ثم استدارت وراحت تذرع الحمّام، ذاهبةً إلى بعيد.

دخلت، ولم أنم حتى الصباح.

خيّل إليّ أنني أسمع زئير السباع وحمحمة الحيوانات الحوشية في الغياض والآجام القريبة من مبنى الحزب.

التحديق في عين الشمس التحليق في الظلام النظر بلا تورّع إلى أشلاء الروح المعراة نَشْق نشوةٍ خريفية ثقيلة الوطء الركض في مضمارٍ وعر غير مُعَبّد المهاد خلف خيولٍ ثائرة الأعراف بلا لجام.

سقوطاً إذن في مهاوي الوقائع دون ورع والتمرغ في حمأة الأحداث وفواجع الصحف اليومية التي لا يبالي بها أحد.

كأنني بهذا الاعتراف أمام كاهنٍ غير مرئي التمس مغفرةً لا احتاجها حقاً ولن تأتي على أيّ حال.

عمارة القلب الغاص بأشواق الهوى المضطربة تتهاوى أنقاضها من غير صوت.

---

* نصّ من كتاب «تباريح الوقائع والجنون: تنويعات روائية» يصدر قريباً.

أربع عشرة قصة قصيرة

محمود شقير

حظ

ابتسم الحظ ، فجأة ، الكاتب المغمور (هو يعتقد أن ثمة مؤامرة خسيسة تستهدفه ، فتجعل حظوظه في الشهرة ليست على النحو المطلوب). قال لنفسه وهو معجب بها لكثرة ما يحفظ من مأثورات وأمثال ، ظلت عالقة بذهنه منذ سنوات الدراسة في المدرسة : إذا هبت رياحك فاغتنمها

حدث الأمر صدفة ، (وكل صدفة أحسن من ميعاد كما يقال) حينما دخل المكتبة الوحيدة في المدينة ليرى إن كان ثمة جديد في المكتبة . هو لا يشتري الكتب دائماً ، لأن راتبه الضئيل لا يسمح له بمثل هذا الترف ، لكن التردد على المكتبة أصبح عادة من عاداته التي لا يستطيع مقاومتها ، وحينما يقوم هو بالحديث عن رسوخ هذه العادة لديه وتمكنها منه ، فلا يطيب له إلا تشبيهها بالداء العضال الذي لا فكاك منه ، لكنه في العادة لا يدخل المكتبة صفر اليدين ، فهو يحرص دائماً على أن يصطحب معه كتاباً ، يحضره من مكتبته الخاصة ، ويقرأ فيه كلما وجد فرصة سانحة ، أو كلما وجد ظرفاً ملائماً لتأكيد صفة كونه مثقفاً لا ينقطع عن القراءة أبداً . ومع ذلك ، فإذا وقعت عيناه على كتاب يستحق أن يقتنيه ، فإنه يستجمع أطراف شجاعته (هكذا يقول لزملائه الموظفين في اليوم التالي) ويغامر بما لديه من مال زهيد ، ويشتري الكتاب ، يقرأ فيه عشر صفحات أو أقل قليلاً ، ثم لا يلبث أن يصيبه الملل ، فيطوي الكتاب إلى وقت آخر قد يقصر أو يطول بحسب المزاج والأحوال.

لكن الحظ ابتسم له في تلك المكتبة بالذات ، وكان يعي في قرارة نفسه ، أن تردده على المكتبة لم يكن سببه الوحيد متابعة ما هو جديد في عالم الثقافة والأدب ، فقد أسر اليه بعض أصدقائه الخلص، أن ثمة عاشقات للأدب وللأدباء يترددن دون تردد على المكتبات ، لعلهن يحظين بالتعرف على واحد من هؤلاء الذين حباهم الله بموهبة الكتابة . كان يبرم شاربيه الأشيبين وهو يستمع إلى مثل هذه

الأقوال، ويوقن في قرارة نفسه أنه هو المقصود بها قبل غيره من الكتاب . كان أصدقاؤه يستطردون في الحديث عن مفاتن مثل هؤلاء النسوة ، وعن حسن شمائلهن ، وعن مقدار ما لديهن من أفانين العشق والغرام . وعند هذا الحد ، كان يتذكر أم البنين ، التي كفت عن التجاوب مع رغباته بعد مولودها السابع . كانت تقوم بواجبها الزوجي تجاهه على فترات متباعدة ، ومن دون رغبة فعلية ، ترفع ثوبها الى ما فوق سرتها ، كلما مكنته من جسدها ، ثم يركبها النعاس ، وهو في ذروة التحامه بها . حاول مراراً أن يخرجها من هذا الموات المبكر ، ولكن ، كناطح صخرة يوماً ليوهنها ، مع الأسف الشديد!

هل يعتبر اخفاقه مع زوجته دليلاً على نقص موهبته ؟ قطعاً لا ، فكل الدلائل تشير إلى عكس ذلك ، فهو ، وبشهادة زملائه، ذرب اللسان ، متمكن من ناصية اللغة ، حكيم في جل تصرفاته، حتى أنه لم يترك لأية حكومة سبباً لاضطهاده ، ولم يترك لأي حزب سياسي فرصة لاصطياده وضمه الى صفوفه . كان دوماً يشير الى رأسه مفاخراً : هذا راس مش بطيخة ، وبعد ذلك بلحظات، يتأكله الخزي من هذا التعبير الركيك ، فيبادر الى تدبيج مقالة عرمرمية حول الكلمات السوقية المبتذلة وخطر استخدامها على لغة الضاد ، ثم يرسلها الى الصحيفة اليومية لعلها تنشرها في صفحتها الثقافية. ينتظر عدة أشهر ، ثم يسقط في بئر اليأس، ولا ينتشله منها سوى قناعته بأن ثمة مؤامرة تستهدفه.

هل قلنا إن الحظ ابتسم له فيما كان يجوس أرجاء المكتبة ؟ بلى ، فقد كانت المكتبة تغص ذلك النهار بعدد غير قليل من النسوة الجميلات . كن كما لو أنهن قادمات من كوكب آخر ، أو هكذا خيل إليه وهو يمعن النظر في سيقانهن اللواتي مثل المرمر ، وفي نهودهن اللواتي يتفلتن للخروج من تحت بلوزات الحرير . قال لنفسه : هذا أوان الشد فاشتدي زيم ، ثم تذكر أنه يحفظ عدداً غير قليل من أبيات الشعر ، لكنه لا يجيد تأليف بيت واحد من الشعر . لقد حاول ذلك مراراً ، فلم يحقق أي نجاح يذكر ، مما جعله في بعض الأحيان يتشكك في مستوى موهبته.

من بين هؤلاء النسوة ، برزت له امرأتان . يا إلهي ! امرأتان في اللحظة نفسها ! كان يكفيه لو أن امرأة واحدة فعلت ذلك ، لكن الحظ حينما يبتسم لا يعرف حدوداً ولا معايير ، اقتربتا منه وهما تبتسمان ، وتكشفان عن أسنان منضدة ، مما ذكره على الفور ببيت الشعر الذي طالما أعجب به:

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت   ورداً وعضت على العناب بالبرد

هل يجازف ويقول : فأمطرتا لؤلؤاً ! لا ، لا ، من غير المعقول أن يعبث بالشعر مثل هذا العبث سألتاه في وقت واحد تقريباً : هل أنت شاعر ؟

شعر كأن خنجراً قد انغرس في صدره ، لكنه تماسك أمام الطعنة النجلاء ، وقال : بل أنا ناثر وأي ناثر . ثم فكر أن يدخل معهما في حوار شيق حول جملة " أكلت السمكة حتى رأسها " ، غير أن المرأتين الجميلتين أعرضتا عنه في الحال ، فاتخذ قراراً فورياً بقرض الشعر حتى لو كلفه ذلك حياته.

وعلى رغم ذلك ، فقد ظل يحدث أصدقاءه عن تلكما الابتسامتين الرائعتين ، حتى ان أحدهم قرر

أن يكتب مسلسلاً في ثلاث عشرة حلقة ، للتلفاز ، مستوحى من تلكما الابتسامتين

ترقب

جرس المنبه يرن باندفاع أرعن ، يستيقظ مجفلاً ، ولا يدعه يكمل الرنين . يفتح الشباك على صباح عابق بروائح الربيع . هي لم تستيقظ بعد ، كما لو أن جرس المنبه لم يرن . كان قميصها ينحسر دون قصد عن جسد سادر في النوم . هو يعرف عاداتها ، ويعرف أنها تتوقع منه مبادرات حميمة في الصباح . مرة يلقي برأسه على بطنها ، ويظل مضطجعا ، يتأمل ما ينكشف من جسدها في حياد. تستيقظ ، ثم ترسل يدها الحانية الى شعر رأسه ، تتركها هناك بعض الوقت . ومرة أخرى ، يتأمل ركبتيها ، وهي تنام مثنية الساقين ، فتبدوان مثل برجين صغيرين على تخوم مدينة حافلة بالأسرار. يطبع قبلة على احدى الركبتين ، تنهض ، ثم تنهمك في مهمات لا بد منها كل صباح.

تنطلق الى المطبخ ، ويكون هو قد سبقها الى الحمام ، يغتسل في دقائق معدودات . تدخل عليه الحمام ، وتطلب منه أن ينتبه للإناء الذي فوق النار . يتابعها لحظة وهي تحت الماء ، يغلي الماء في الإناء ، يلقمه عدة ملاعق من البن ، ويكون المذياع مستغرقاً في سرد آخر وقائع القمع ، ومصادرة الأرض ، وتوسيع الاستيطان . تخرج من الحمام ، تعد وجبة سريعة ، تطلب منه أن يحضر شيئاً من هنا ، وشيئاً آخر من هناك ، ويكونان في أتم انسجام . يبكي الطفل ، تدني ثديها الأيسر من فمه ، ثم تبعده ، فقد عضه في الليل عضاً موجعاً (ليس الطفل هو المقصود) تلقمه ثديها الأيمن ، وتنظر صوبه في عتاب خفيف ، تقول عيناه لها : أنت السبب.

هي السبب ! ليكن . فذلك أدعى إلى اغتباطها ، وهي تفعل كل شيء تعبيراً عن فهمها الخاص لعش الزوجية . في الليل هي حمامة شديدة التطلب ، وفي النهار هي نحلة تسعى بكل اندفاع . لكنها تظل متنغصة قلقة حتى يعود ، إذ يكفي أن تستبد رغبة القتل بأحد الجنود ، حتى يشرع في اطلاق الرصاص ، ويجري تمرير الجريمة تحت مختلف الحجج . وهي كثيراً ما تراه في أحلام يقظتها ، عائداً إليها وهو ملفوف في علم ، وهي دائماً توصيه بضرورة أن يتوخى الحذر، وأن يكون شديد الانتباه، ولا يطمئن بالها إلا حينما تغلق عليها وعليه باب البيت ، تعيش الليل معه بطيش محموم ، فيستجيب لطيشها بطيش يوازيه.

تغادر البيت ، ويكون هو قد مضى إلى وظيفته في المدينة البعيدة ، يجتاز نحوها كل يوم طريقاً طويلاً وثلاثة حواجز يرابط عندها الجنود . تمضي بالطفل إلى الحضانة ، ثم تذهب الى طالباتها في المدرسة القريبة ، ويكون قلبها - رغم الخوف والقلق - معموراً بآمال صغيرة ، لكنها تكفيها وتكفيه.

تعود إلى البيت . ويعود هو إلى البيت . ويستمر كل يوم في الذهاب إلى وظيفته ، يجتاز الحواجز، ولا يقتله الجنود ، لكنها لا تكف في النهار عن خوفها المكتوم ، ولا تكف في الليل عن طيشها المحموم.

صوف

النعاج في المرعى ، يرعاها البدوي الكهل ومعه حماره وكلبه . الحمار ينهق بين الحين والآخر دون سبب مقنع ، فيبدو كمن يمارس خروجاً فظاً على نص البرية التي تتمدد في استرخاء تحت شمس الظهيرة الحارقة . الكلب يعرف الأصول خير معرفة ، ينزوي بالقرب من صخرة وينام ، ينام على نحو مفرط في النوم ، وبما يوحي بأن الأمن مستتب تماماً، ربما لأن المدى مكشوف ، فلا خوف من مداهمة الذئاب للقطيع على حين غرة ، وربما لأن القطيع هاجع في السهل الآن ، فلا خوف عليه من الضلال في الشعاب البعيدة. الكلب ينام على جانبه الأيمن ، ماطاً رقبته الى أقصى حد ممكن ، تاركاً لذنبه فرصة الانتشار دون محاذير ، والبدوي يشرب الحليب من وعاء قديم ، ويستغرق في أحلام يقظته البسيطة التي تتمحور غالبا حول الذئاب.

الحمار يخرج على النص مرة أخيرة ثم يصمت كما لو أن ندماً مفاجئاً أصابه ، والبدوي يتأمل كلبه النائم ، يغبطه على ما هو فيه من دعة واطمئنان ، والمرأة تغزل الصوف بمغزلها اليدوي ، تدحرجه على فخذها العاري ، الذي تداعبه نسمات الريح القادمة من رؤوس الجبال ، كما لو أنها تحمل معها رسائل خفية مكتومة.

البدوي ينام مثل طفل على إيقاع الحليب ، وبائع الحلوى الذي اعتاد أن يزور المضارب مرة كل شهر، يقترب من المرأة التي تغزل الصوف ، يعرض عليها أصنافاً من الحلوى ، تضع المغزل في حضنها ، وتبدو حائرة قبل اتخاذ قرارها الأخير ، والكلب ينهض مجفلاً من نومه ، ينبح في فزع ، كما لو أنه يتشمم رائحة ذئب قريب.

الكهل

كان الصباح رمادياً، ثمة غيوم متجهمة في السماء، وبرودة خفيفة تتسلل الى أجساد المارة ، والبنت التي افترقت عن حبيبها بعد خصومة مريرة ، ترنو عبر زجاج السيارة الى طالبات المدارس السائرات فوق الأرصفة ، تغبطهن على الابتسامات الوادعة التي ترتسم على وجوههن ، وتشعر أن غصة تنمو في داخلها بعد أن اكتشفت أن ذلك الولد كان يلعب معها لعبة خبيثة منفرة.

البنت تتمنى لو أنها لم تدخل في التجربة المرة . في البداية كانت التجربة بالغة العذوبة، والبنت الآن لا تعرف كيف تستعيد ابتسامتها البريئة، والكاتب يبحث عن حبكة لكي يكتب قصته ، وثمة كهل نحيف يجلس الى جوار البنت يرقب المشهد بحذر ، ويتظاهر بأنه لا يلاحظ شيئاً ، والكاتب يتشمم بأنفه مثل كلب جائع ، والبنت تبدو كأنها على وشك أن تقول : ولكن ما علاقة الكاتب بشؤوني الشخصية ، والكاتب يبدو كمن يريد القول : القصص ملقاة على قارعة الطريق، وأنا لا

أتطفل على أحد.

والبنت تهبط من السيارة، يفسح لها الكهل في المكان كي تمر من جواره ، يصطدم نهدها المشرئب بذراعه، لكنها لا تأبه للأمر لأنه في عمر والدها، والكهل أيضاً تظاهر بأنه لا يأبه للأمر بالرغم من تيار الكهرباء الذي هز بدنه ، والكهل لا ينكر أنه أصبح مشغولاً بحكاية الأعمار منذ أن شارف على الخمسين ، لذلك ، فقد خمن أن الكاتب أكبر من البنت بعشر سنوات على الأكثر، وأصغر منه بعشرين عاماً على الأقل .الكاتب يهبط من السيارة هو الآخر، وقد أثار فضول الكهل بفعلته ، بل إنه أثار حفيظته ، لأنه لم يكن يتوقع منه أن ينزل من السيارة في هذا الموقع بالذات ، ربما لاعتقاده أنه يعمل مدرساً في المدرسة التي لم تصلها السيارة بعد، ولاعتقاده أنه لن يكون جريئاً ومبادراً إلى هذا الحد . يتوقف الكاتب قرب البنت فوق الرصيف ، كما لو أنه يبحث عن نهاية لقصته ، ولكن من قال إنه معني بكتابة قصة في مثل ذلك الصباح!

الكاتب يبتسم للبنت، والبنت تبدو مندهشة بعض الشيء، والكاتب يقول كلاماً ما ، والبنت تصغي في انتباه ، ولا تتفوه بأية كلمة ، والكاتب يقبض على راحة يدها ، والبنت تبدو مترددة ، ولا تدري هل تبقي راحة يدها في يده ، أم تحررها من قبضته ، لكنها، في اللحظة الأخيرة ، تسحب يدها دون استفزاز، والسيارة التي تقل الكهل تبتعد الآن.

كانا يمضيان ، كتفها ملاصق لكتفه ، ويداهما متقاربتان ، والكهل يسأل نفسه بعد أن غيبه المنعطف : هل كان ثمة كاتب مع البنت فعلاً ؟ ثم ما يلبث أن يتساءل من جديد : هل كان ثمة بنت أصلاً؟

لكنهما ، في تلك اللحظة ، كانا يواصلان سيرهما المتئد فوق بلاط الرصيف ، ولا يكترثان لأحد.

الحفلة

ذهبت الى الحفلة في الموعد المحدد . ذهب الى الحفلة في الموعد نفسه تقريباً . ارتديت معطفي الثقيل . خبرتي بالطقس في مثل هذا الوقت من السنة هي التي دفعتني الى ذلك. كانت القاعة في مركز المدينة ، وكان بيتي بعيداً عن مركز المدينة.

جاء رئيس البلدية الى الحفلة ، له ابتسامة خافتة لا تفارق محياه ، بغض النظر عن تقلبات الوضع العام، وجاءت زوجته ترتدي معطفا من جوخ ، وعلى خديها أصباغ فاقعة ، كعادتها ، ودون اكتراث لتقلبات الوضع العام. جاء رجال الصحافة ومحطات التلفزة ، اتخذوا لأنفسهم مواقع ملائمة . كل منهم يحلم بفرصة تلفت إليه الانتباه . اتخذت لنفسي موقعاً يجعلني قادراً على مغادرة الحفلة في الوقت المناسب ، فأنا لا أحب أن أصرف وقتاً كثيراً على الحفلات.

جاء رجالات المجتمع . كل منهم له حلمه الخاص . جاءت النسوة المتمرسات على حضور المناسبات الاجتماعية ، كل منهن لها عطرها الخاص . رحت أبحث عن امرأة عرفتها منذ زمن ثم ضيعتها ، كانت

وديعة مثل حمامة ، ولا تحب أن تلفت انتباه أحد ، ولذلك مال قلبي إليها . راح يبحث عن أية امرأة، وكان طوال الوقت يتشمم عطور النساء ويتقرب إليهن بمجاملات باهتة ، وكلام سقيم يتردد في العادة على وتيرة واحدة في أجواء الحفلات . ذات ليلة ، دخلت المطعم الرئيس في المدينة ، كنت وحدي. ذات ليلة دخل المطعم الرئيس في المدينة ، كان وحده . رأيت رجالاً موسرين يحتفلون لسبب ما، وكانت معهم نسوة مبتهجات ، كانوا يغنون وكن يغنين معهم ، وكانت إحدى النساء ، حينما يستبد بها الطرب ، تدفع الكرسي إلى الخلف ، تقف باسترخاء ، تهز ردفيها ذات اليمين وذات الشمال ، ثم تصيح بجذل : مارسيدس ! فيرد عليها الآخرون وقد تعتعهم السكر : مارسيدس! اعتقدت لوهلة أن المرأة ربما كانت تعمل في وكالة لهذا النوع من السيارات ، وهي راغبة في خلط الجد بالمزاح . لكنها لا تلبث أن تقول وكأنها تفاجئ الجميع : ميتسوبيشي ! فيرد عليها الآخرون وهم يتأملون جسدها : ميتسوبيشي ! حتى لم تبق على نوع من أنواع السيارات شرقاً أو غرباً الا ذكرته .فأيقنت أن الأمر لا يعدو كونه مزاحاً هابطاً مُسفّاً ، فلم يرق لي جو المطعم في تلك الليلة فخرجت .راق له جو المطعم في تلك الليلة ، سمعته يردد في نشوة : مارسيدس ، ميتسوبيشي ، (والقائمة تطول بطبيعة الحال).

ألقيت في الحفلة كلمات مكررة ، دون التفات الى ضرورة التقيد بالوقت . وزعت كؤوس العصير وقطع الجاتوه . لم يكن ممكناً توزيع مشروبات كحولية لأسباب عديدة ، ومع ذلك فقد وضعت في المطبخ عدة زجاجات من الخمر، انزلق إليها عدد من المدعوين دون أن يلفتوا انتباه أحد ، أضافوا الى كؤوس العصير ما شاءوا من خمر ، ثم عادوا الى القاعة ، لمواصلة النقاش حول الوضع الراهن ، مع عدد من المعنيين ، وغير بعيد عن النسوة اللواتي وقفن في الجوار.

لم أعثر على المرأة التي ضيعتها . بدأ التبرم يظهر على سحنتي . رأيته مع عدد آخر من الرجال والنساء يعودون من المطبخ ، كانت قهقهاتهم تعلو وتخفت . فجأة برزت من بينهم امرأة، هزت ردفيها ثم صاحت : مارسيدس ! صاحوا خلفها مرددين : مارسيدس!

غادرت القاعة . تمشيت في شوارع المدينة الخالية غير آبه بالطقس البارد . مررت للمرة العاشرة من أمام القاعة . رأيتهما يغادران المكان ، يدها في يده وليس ثمة كلام . حدقت فيهما وسألت نفسي بارتباك : هل أنا هنا حيث أنا الآن ، أم أنني هناك حيث يسيران . استبدت بي رغبة في المناكفة ، صحت في هدأة الليل وأنا أقترب منهما : مارسيدس . حدّقا فيَّ لحظة بكل استغراب ، ثم واصلا سيرهما دون اكتراث . خجلت من نفسي . شعرت بفداحة الفقد ، ركضت في الاتجاه المعاكس ، وكنت وحدي.

هرم

سيدخل عليها ذات صباح وهي منهمكة في صرف وصفات الدواء ، ستقف مذهولة وهي تتمعن في

ملامحه ، وسيشعر بشيء من الحزن وهو يحدق في ملامحها التي تسلل إليها عبث السنين، وسيرى أن وزنها قد تضاعف ، وستشعر هي بالحرج لأنها ستعرف أنه يرى ما لم يكن يحب أن يراه.

كانت نحيلة القد لا تهدأ أكثر من ثانية واحدة في المكان الواحد ، وكان يلذ لها أن تتسلق درجات السلم الحديدي ، لكي تجلب الدواء من الرف العلوي ، فيما يجلس هو بالقرب من الكاونتر، متتبعاً حركاتها بعينين طافحتين بالخجل ، فلا يواصل النظر كيلا يصعقه بياض الفخذين الرشيقين.

ستسأله : كيف عدت ؟ سيقول لها : عدت وكفى ، (يعدها بأنه سيروي لها التفاصيل في مرة أخرى). ستشتبك أيديهما بمصافحة حارة ، وستبدأ أعينهما رحلة استكشاف سريعة من جديد (بدافع الفضول لا أكثر هذه المرة). ستقرأ في عينيه كلاماً غامضاً ، سيقرأ في عينيها أسى ودموعاً.سيعيدها عشرين سنة الى الوراء ، وستعيده عشرين سنة الى الوراء.

جاءها ذات مساء وفي يده جرح سببه له انزلاق مفاجئ فوق درجات السوق . راحت تضمد جرحه بحنو فاستكان بين يديها ، وبدا أنها تستمتع بما تفعله ، فأطالت التضميد كأنها لا تحب أن تنتهي منه.

سيضحك حينما تذكره بتلك الحادثة ، وستضحك وهي تستعيد تفاصيل المشهد الحميم ، سيطفو فوقهما صمت مفاجئ ، (من يستطيع أن يردم هوة عمقها عشرون سنة في دقائق معدودات) ! سيكف عن التحديق في عينيها كيلا يسبب لها المزيد من الحرج . ستسأله إن كان قد تمكن من زيارة أسواق المدينة التي كان مشغوفاً بها ، سيقول لها إنه لم يكف منذ لحظة وصوله عن التجوال فيها . ستلاحظ أنه لم يأت إليها فور عودته ، (ربما كان عاتباً لأنها لم تسأل عنه) ستبدي له بعض الاعذار لأنها علمت بأمر عودته فلم تبادر إلى زيارته أو مهاتفته. سيشعرها بأنه يقبل عذرها دون تمحيص . سيحل بينهما الصمت ثانية . ستقول وهي ترنو عبر الباب نحو الرصيف : المدينة تهرم ، ولا بد أنك لاحظت ذلك . سيهز رأسه ولا يجيب . سيغتنم اللحظة التي يدخل فيها زبون جديد ، ستنشغل عنه بحثاً عن الدواء ، سيقول بضع كلمات ثم يغيب.

رقص

وصلوا الى المكان المخصص لهم في الطرف القصي من المدينة الشاسعة . وصلوا من كل جهات الأرض ، وعلى مقربة من البحر أقاموا . كانت اجتماعاتهم الطويلة مكرسة لقضية واحدة دون غيرها (مما يدفع الى الملل في بعض الأحيان) ، وحينما كان يستبد بهم التعب ، كانوا يغادرون القاعة الفسيحة ، يقتربون من الأمواج التي تتلاشى عند رمل الشاطئ ، يتأملونها كما لو أنها تحمل رسائل غامضة من شاطئ بعيد يحفظه آباؤهم عن ظهر قلب.

في اليوم الأول تحدثوا عن مشاق السفر ، عن المطارات ورجال الأمن ، عن الدول الصديقة والدول غير الصديقة . في اليوم الثاني تبادلوا الذكريات ، وأكثروا من سرد القصص التي تدور حول التين

والزيتون والعنب . في اليوم الثالث أطال الرجل القادم من المدينة الوادعة النظر الى المرأة التي انفصل عنها حديثاً . كان يحاول وصل ما انقطع، لأنه يشعر بالحاجة إلى امرأة في مثل هذا الطقس الممل الثقيل. كانت المرأة القادمة من المدينة الوادعة، تدرك ما يعتمل في نفس الرجل، فقد جربت ذلك في ليالي سهاده الطويلة، وكان يلذ لها جنونه المنفلت من كل عقال، فلم تتذمر من نظراته النهمة، كما لو أنه يراها للمرة الأولى.

في اليوم الرابع احتدم الخلاف بينهم وتناثر الكلام حتى اختلط رذاذه برذاذ الماء على شاطئ البحر القريب ، وكان السبب عائداً الى بحر بعيد في الأذهان. (في حمى الخلاف ، تعطل الاجتماع، فوجد الشعراء المغمورون فرصتهم المنشودة لإلقاء أشعارهم غير الطازجة على أناس يتثاءبون من شدة العطالة والاهمال غير المقصود الذي وجدوا أنفسهم فيه).

في اليوم الخامس يعاني كبيرهم الذي لم يعلمهم السحر (أصبحوا واقعيين ، فما حاجتهم للسحر اذن)! من ارهاق مفاجئ ، سببه السهر المضني من أجل العثور على صيغة يقبل بها القادمون من كل أطراف الأرض، (ولا ننسى بطبيعة الحال ذلك الذي ينام الآن مع مطلقته في غرفة الفندق بعيداً عن صخب المجتمعين ، منوهاً بين الحين والآخر، وهو يلثم شحمة أذنها الطرية، إلى أنه كلما توغل في متاهات جسدها اكتشف أسراراً ما كان على علم بها من قبل، فتزداد هي تألقاً في لعبة كشف الأسرار، وتغتنم الفرصة المواتية للحصول منه على تنازلات ما كان يمكنها إحرازها في غير هذا الموقع). ينقلونه إلى قسم الإنعاش في المستشفى القريب، ولا يعود الاجتماع إلى مواصلة أعماله إلاّ بعد أن اطمأنوا إلى أنه قد اجتاز مرحلة الخطر، وهو الآن يتماثل للشفاء وسط عناية مشددة يمارسها في الليل والنهار أطباء مهرة وممرضات ماهرات.

في اليوم السادس كانوا يتبادلون العناوين التي تساعدهم على تحمل المنافي البعيدة.

في اليوم السابع توصلوا الى اتفاق حول الهدف الذي اجتمعوا من أجله . تجمهروا في الصالة التي لا يفصلها عن البحر القريب سوى شارع وعشب على منحدر ورمل على شاطئ نحيل . نصبوا حلقة للرقص كأنهم في واحدة من القرى النائية التي شهدت ليالي مراهقاتهم الشرسة ، توجهوا بالنداء الى زوجة القائد الذي لم يقتل بعد كي تشاركهم رقصهم ،(هذه اضافة جديدة لم تشهدها سهرات الأعراس في تلك القرى) (بطبيعة الحال، فإن للمنفى أحكامه وسننه).

تتقدم الزوجة الى مكان الصدارة في أول حلقة الرقص ، ترفع ساقها بتؤدة ووقار ، يهتز الجسد الرصين، يندلع الرقص كأنهم جميعا في مهرجان . تتوقف الزوجة عن الرقص بعد أن أطلقت شرارته الأولى ، تبتعد نحو الركن الذي يقف فيه (ضاد) واجماً مشدوهاً ، متسائلاً بينه وبين نفسه : الى أين تمضي بنا السفينة؟ (ما دام البحر قريباً فلا بد من سفن ، ولو في الخيال)تبكي زوجة القائد بصمت ، ويقف الرجل الذي تصالح مع مطلقته مهموماً مفكراً في خطة للتملص منها ، بعد أن التقى قبيل هذا المساء في ردهة الفندق بامرأة قابلة لكل الاحتمالات ، ولا يلبث (ضاد) بعد أن استحال

مشهد الرقص الى فولكلور معاد ، أن يغادر الصالة متجهاً الى البحر القريب ، يستحم في الموقع الخطر رغم التحذيرات التي تشير الى ذلك ، ثم يعود الى الفندق الذي يشبه المتاهة ، فلا يصل الى غرفته التي تشبه الآن الغرف الأخرى، إلا بعد الفجر بقليل.

ضريح

كانت الحافلة تتوقف بين الحين والآخر ، وكانوا ينزلون منها لشراء بعض التذكارات ، أو للتفرج على قرد يؤدي حركات بهلوانية ، أو أفعى تتمايل على أنغام مزمار ، وكان ثمة نساء وأطفال يتسولون بضراعة لعل هؤلاء الغرباء يتصدقون عليهم بشيء ما.

جاءوا من مختلف أنحاء المعمورة لحضور المؤتمر . بعضهم يعلن في لهجة ظافرة أنه كان محظوظاً حينما وقع عليه الاختيار للسفر ، فهذه البلاد تستحق أن يزورها المرء ، ولو مرة واحدة في العمر. كان هذا على الأقل هو رأي المرأة البلغارية التي لم تتجاوز الثلاثين من عمرها . قالت للرجل الذي لم يتجاوز الأربعين من عمره القادم من الساحل الكنعاني ، انها سعيدة لأنها ترى الآن بأم عينها البلاد التي ترعرعت فيها حضارة قدمت للبشرية الشيء الكثير . كان الرجل يوافقها الرأي في كل ما تقول، ثم يأخذ ، في اللحظات التي تصمت فيها ، يتأمل جمالها وهي ترفل في زيها الباكستاني ذي اللون الوردي ، وكان يسألها عما إذا كانت قد تأقلمت مع الحضارة الأخرى التي تعيش الآن في أحضانها ، فتجيبه أنها قطعت شوطاً معقولاً على طريق التأقلم ، وهي تفعل ذلك تعبيراً عن حبها لزوجها ، الذي عرفته على مقاعد الدراسة الجامعية ، حينما جاء الى بلدها في بعثة دراسية.

كانت رشيقة ناعمة ، وهي تبدو قانعة بحياتها ، مما ضاعف من فضوله نحوها . قالت له رداً على أحد أسئلته ، انها لم تعد تحب أن ترتدي بنطال الجينز ، وهي تفضل عليه السروال الباكستاني المصنوع من أقمشة خفيفة لا تضغط على الجسد . كانت تجلس الى جواره في الحافلة ، تتصرف بعفوية وبراءة ، تتبادل معه بعض التعليقات على المشاهد التي تظهر من شباك الحافلة ، ثم لا تلبث أن تختفي . كانت رقة صوتها تشي بتلاقح حي لأكثر من حضارة في داخلها . راق له في احدى اللحظات أن يدني رأسه من صدرها ، ليستمع الى وجيب قلبها ، لكنه خشي من التباس المعاني والمفاهيم ، ومع ذلك فقد ظلت رغبته محتبسة في صدره ، مما جعله مغتبطاً حيناً لمجرد وجودها الى جواره ، متخوفاً حيناً آخر من أي سوء فهم قد يفسد كل شيء بينهما.

كانت الحافلة تتوقف أمام المبنى الأعجوبة الذي نجا من دمار الحروب ، وكانت تسير أمامه بكل وداعة ، حقيبتها الجلدية تتدلى من كتفها الأيمن ، وصندلها الخفيف ينم عن قدمين صغيرتين. انهمكت مثل بقية أفراد الفوج في تأمل التفاصيل الدقيقة التي يتشكل منها المبنى . كان الدليل يتحدث عن ألوف العمال الذين ظلوا يعملون في هذا المكان طوال اثنين وعشرين عاماً حتى أنجزوه. اقتربت منه وقالت في همس محبب : كم كان هذا الرجل مخلصاً لزوجته ! ثم أضافت : زوجي ينتمي

للحضارة نفسها التي أنتجت هذا الأثر النفيس . اقترب منها ، كادت شفتاه تلامسان شحمة أذنها ، قال بصوت خافت : لكنه بعد موتها انغمس في العربدة والمجون . علقت في حياد ، كما لو أنها لم تفاجأ بما قال : سمة كانت ملازمة للكثيرين من حكام ذلك الزمان . سألها في فضول : هل تغفرينها لهم ؟ قالت : لا ، ولكن ... توقع منها أن تتم جملتها ، لكنها لم تفعل . ثم قالت إنها تشعر بالتعب.

جلست على حافة سور واطئ ، جلس الى جوارها . كان سروالها الوردي ينحسر قليلا عن أسفل ساقيها اللذين ينبت عليهما زغب خفيف . وكان الدليل يأخذ الفوج الى أبعد نقطة في المبنى - الضريح ، وهي تواصل ثرثرتها الشيقة ، وهو يستمع إليها بشغف ، وبين الحين والآخر كانت تتحدث عن زوجها ، كما لو أنه يجلس معهما هنا فوق هذا السور الواطئ ، ليس بعيداً عن ضريح المرأة التي أحبها زوجها بالرغم من نزواته الكثيرة ، التي لم تكن تعد ولا تحصى ، مع الأسف الشديد.

لاريسا

في لاريسا شيء محبب ، لكنه لا يعرف كنهه بالضبط . التقاها أول مرة في المطار . كانت مثل مهرة جامحة ، وكان خارجاً للتو من رطوبة الزنازين . رافقته لاريسا الى البحر البعيد تاركة مدينتها الصاخبة . هي تفعل ذلك كل عام ، ترافق الضيوف القادمين من ذلك البلد الصغير الذي لم يهنأ يوماً ولم يعش لحظة استقرار ، وتقضي عدة أسابيع على شاطئ البحر ، ثم تعود الى مدينتها وقد لوحت شمس الصيف بشرتها ، وجمعت في صدرها حكايات جديدة ، لم تكن تجد أي حرج في سردها على زميلاتها . كانت تقول إنها لا تمل صحبتهم ، يلاطفونها بكلام عذب حيناً ، ويعلنون دون مواربة اشتهاءهم لجسدها المكشوف أمام الرمل والماء حيناً آخر ، تصدهم برفق ، وتصدهم بخشونة إذا تمادوا ، ولا تشعر بالندم لأنها حسمت أمرها بالبقاء في محيطهم حينما اختارت أن تدرس لغتهم . كانت تقول كلما تعرضت لسؤال عن علاقتها بهم، ثمة شيء محبب فيهم ، لكنها لا تعرف كنهه بالضبط.

قالت له في عفوية محببة : سأخلع فستاني . كان مسكوناً بالخجل . أردفت دون تردد : لماذا لا تخلع ملابسك ؟ كان ذلك قريبا من شاطئ البحر . انسربت داخل كابينة صغيرة ، ولم تلبث فيها سوى لحظات . مشت حافية على الرمل ، مشى الى جوارها ، وبدا واضحاً له أن ثمة جسداً كان مخبأ في أردية الشتاء الطويل ، يعلن الآن اندلاعه المتهور تحت الشمس . ركضت في الماء ثم ألقت صدرها وبطنها فوق الموج وسبحت مثل سمكة . كان يرقبها وهو واقف على رمل الشاطئ مشى في الماء بضع خطوات ثم رجع . نادته من بعيد كي يتبعها ، لكنه لم يفعل . جلس عند الشريط الذي يتلامس فيه الرمل والماء. كانت نهايات الموج تضرب قدميه، وكان ثمة حصى مغسول يجثم ساكناً دون اعتراض.

عادت مبتهجة ، عصرت شعرها الذهبي الطويل بيديها ، فركت جسدها بالمنشفة ، ثم فرشتها فوق الرمل ، ليس بعيداً عنه ، استلقت بأبهة واسترخاء ، أغمضت عينيها لتتقي أشعة الشمس

وقالت: لماذا لم تنزل في الماء ؟ كان ذلك هو يومهما الأول قرب البحر.

حدثها عن معاناته في الزنازين . حدثته عن بعض تفاصيل حياتها . قالت إنها أحبت ذات يوم طالباً من أبناء مدينتها ، عرض عليها الزواج ، كادت توافق ، وحينما عرفت منه أن ثمة من يعرض عليه الهجرة ، للإقامة في مستوطنة بعيدة مبنية فوق أرض منهوبة ، رفضت الزواج ، وأنهت العلاقة معه . وقالت إنها وقعت بعد ذلك في حب طالب آخر وعدها بالزواج ، لكنه اشترط عليها منذ البداية أن تسكن مع أهله في المخيم الذي انتهوا إليه بعد أن طردوا من بلادهم ، فوافقت . وها هو قد أنهى تحصيله الجامعي ، وعاد الى المخيم قبل سنتين ، وها هي تتلقى منه الرسائل بين الحين والآخر ، وتنتظر اليوم الذي يأتي فيه ليصطحبها معه الى المخيم.

كان يصغي لها وهو مشفق عليها من مفاجأة . ثم تقطع حديثها دون سبب ، تجره من يده الى الماء ، تشجعه على السباحة ، وحينما يربكه الموج ، كان يتعلق برقبتها ، يدخل صدره في تماس غير مقصود مع نهديها المتوفزين . قضت وقتاً غير قليل وهي تعلمه السباحة ، ركضت معه فوق الرمل ، دخلت معه في اشتباكات عابثة ، كانت تباغته بحفنة من الرمل ترشها فوق رأسه ، ثم تهرب مبتعدة ، فيتبعها راكضاً ، يقبض عليها ، يلف ذراعيه حول خصرها ، يحملها عاليا بين يديه ، ثم ينزلها على الرمل ، تستلقي وهي تضحك ، يملأ راحة يده بالرمل ، يهددها بأنه سينعفه على شعرها ، لكنه لا يفعل ، يدني قبضته من القناة التي بين نهديها ، يسمح لبضع ذرات من الرمل بالتسرب من راحة يده ، تشعر بالرمل يدغدغ أطراف النهدين ، تمعن في التمنع والضحك، ثم تفلت منه ، تركض ، يركض في إثرها الى أن يحل المساء.

ذلك المساء ، حينما مد يده الى نهدها بصراحة لا تحتمل التأويل ، أيقنت أنه يكرر ما حاوله معها الآخرون . صدته بخشونة ، وهي تحدق في وجهه بعينين قاسيتين . كان صامتاً مملوءاً بالندم، لا يعرف كيف يقدم اعتذاره ، وكانت هي الأخرى صامتة ، تتأمل بينها وبين نفسها كيف ستكون حياتها في المخيم البعيد.

قضاء

تذهب ومعها الطفل إلى السوق . بعد ساعة من الوقوف أمام المرآة ، كانت تغلق باب البيت وتمضي، غير آبهة لنظرات الجارات المتلصصات من خلف النوافذ . تمضي وفستانها ينسدل على جسدها بدقة متناهية وانسجام . كانت تنظر بسخرية لكل امرأة تخرج من بيتها ، فيبدو فستانها مشدوداً على بطنها من أمام ، وفي الوقت نفسه يكون مترهلاً خلف ساقيها ، فكأنه على وشك أن يلامس كعبيها . مثل أولئك النسوة في مثل تلك الحالة كن يظهرن لها وكأنهن قادمات من بحيرات للبؤس لا حصر لها . وكان أكثر شيء ينغص عليها متعة الظهور في الشارع أو في السوق ، أن تختل النسب الدقيقة التي تحكم المسافة بين نهاية فستانها والدانتيلا المدروزة على المحيط السفلي لقميصها

الداخلي . كانت لا تطيق أن تجعل القميص الداخلي مشموراً الى ما فوق ركبتيها ، بحيث ينحسر أكثر مما ينبغي بعيداً عن أعلى صابونة الركبة ، وذلك ما تفعله نسوة حذرات ، يخشين من تهدل مفاجئ للقميص الداخلي ، مما يجعله عرضة للتسيب من تحت الفستان، ولا تحب التشبه بالنسوة اللواتي يتعمدن اظهار الدانتيلا وجزء من قماش القميص الداخلي الشفاف ، مما يجعل المشهد كله مثيراً للتوقعات . ولذلك كانت تطيل الوقوف أمام المرآة، ثم تخرج معتدة بجمالها وبأناقتها الى السوق ، ومعها الطفل تقوده من يده ، فلا يلتفت إليها ، إنما هو منشغل عنها في مراقبة كل ما تقع عليه عيناه من بشر وأشياء. تتجول في السوق عدة ساعات ، تشتري شيئاً من هنا ، وشيئاً آخر من هناك ، وتظل تتنقل من حانوت الى آخر وهي مفتونة بما يتسرب الى أذنيها من كلمات اطراء ، يتلفظ بها مراهقون متنمرون ، أو رجال جاوزوا سن الشباب ، لكنهم يتشبثون بوقار مزيف ، لا يلبث أن يتكشف على حقيقته عند أقل احتكاك، وتظل كذلك إلى أن تقترب الساعة التي يعود فيها زوجها موظف الحسابات من وظيفته، فتعود الى البيت لكي تطبخ طعام الغداء على عجل ، لكنها منذ لحظة دخولها البيت ، وقبل أن تفعل أي شيء آخر ، كانت تسارع الى غرفة نومها ، تتأمل نفسها في المرآة ، وتتأمل فستانها الذي ظل محافظاً على النسبة الدقيقة بينه وبين قميصها الداخلي ، الذي لم ينكشف للحظة واحدة في فضاء السوق.

يوم أمس ، كانت تعود مرتبكة الى البيت ، بعد أن لاحظتها الجارة النمامة وهي تلتقيها ، صدفة، خارجة من أحد حوانيت القماش ، دون أن يكون الطفل معها (كان يرافقها في الطريق الى السوق، فأين اختفى ، أو أين ركنته) ! وكان قميصها الداخلي ينزلق بما لا يقل عن ثلاثة سنتيمترات أسفل فستانها ذي اللون الزهري الرشيق . ولن تصدق الجارة بعد أن عثرت على مادة خصبة للحديث ، أن المرأة كانت تجرب فستاناً جديداً ، وأن الطفل كان في تلك الأثناء يجلس عند خبيرة التجميل في المحل المجاور ، يحتسي عصير البرتقال ، وينتظر عودة أمه التي كانت تخلع فستانها القديم لتجرب آخر جديداً. (فيما كانت تخلع فستانها انحسر قميصها الداخلي الى أعلى . رأت البائع في اللحظة نفسها ، يطل برأسه من طرف الستارة ، متظاهراً بأنه يريد الاطمئنان إلى أن كل شيء على ما يرام. صدته بنظرة حازمة فابتعد . جربت الفستان الجديد بسرعة وهي ترتعد ، ثم خرجت إلى فضاء السوق يداهمها احساس غريب : فقد كانت مرئية أكثر مما ينبغي ، ولم تكن الستارة منيعة مثلما يجب) . حدث هذا والجارة النمامة تلوب ، أثناء ذلك ، على مقربة من المكان . وجسد المرأة يختلج ، على نحو غامض ، كلما جربت فستانا وراء ستارة من أي نوع كان.

مقهى آخر

يدخل المقهى متأبطاً أوراقه وصحفه ، ثم ينهمك في القراءة وهو يحتسي بين الحين والآخر رشفة

من فنجان قهوتـه ، فلا يرفع رأسه الا بعد أن يأتي على الصحف جميعها . يطلب فنجانا آخر من القهوة ، يشربه على مهل كعادته ، وهو يتأمل حركة الناس في السوق الذي يمتد هابطاً من أمام المقهى ، يتمتم لنفسه بضع كلمات لا يسمعها أحد ، ولا ينتبه الى أن أفراد الأسرة الذين يعملون جميعاً في المقهى ، يراقبون كل حركاته وسكناته دون علم منه ، ويدافع الفضول البريء دون سواه.

كان يأتي إلى المقهى كل يوم تقريباً ، يحتسي عشرة فناجين من القهوة ، دون أن يكلم أحداً من رواد المقهى ، أو يلتفت الى أحد ، وكان يوزع وقته على القراءة ، ثم على تأمل السوق ، وفيما تبقى من وقت ينهمك في كتابة أسطر عديدة ، يدونها بسرعة على أوراق يحملها معه دون انقطاع.

كف الأب عن الاهتمام به ، بعد أن أخبر أفراد الأسرة بأنه رأى حالات كثيرة مشابهة ، واختزل الأمر كله بالقول إنه واحد من الكتبة (يعني الكتاب) الذين ظهروا على فترات غير منتظمة في هذا المقهى أو ذاك ، خلال الخمسين سنة المنصرمة ، لكنهم مضوا جميعاً دون أن يتركوا أثراً وراءهم . كان الأب يقول ذلك ، ثم يمضي إلى خدمة زبائن المقهى ، كما لو أن العالم يسير على وتيرة واحدة لا يتعداها إلى سواها.

كان الإبن وزوجته الشابة حائرين في أمره ، خصوصاً بعد أن تكاثرت في المدينة ، الظواهر التي تدعو إلى الشك . كان الإبن حذراً بطبيعته ، وبالذات تجاه الأشخاص الذين لا يعرفهم ، أما الزوجة فقد استبد بها الفضول ، وبدت راغبة في معرفة المزيد عن هذا الرجل . كانت تتحين الفرص لذلك ، ولكن عبثاً ، والأسباب عديدة لا مجال للخوض فيها الآن . الوحيدة التي كانت قادرة على الوصول الى الرجل بكل سلاسة وانسياب ، هي الطفلة ، تقترب منه مثل قطة أليفة ، يمسح على رأسها بحنان، ثم ينصرف عنها الى شأنه دون كلمة واحدة ، وحينما تطرح عليه سؤالاً بريئاً ، لم يكن يسمعها في غمرة انهماكه ، فتبتعد عنه بعد حين.

لكن انقطاعه المفاجئ عن المقهى أثار كثيراً من التوقعات الممزوجة بالقلق ، واكتشف الجميع، بعد فوات الأوان أن المقهى من دونه يعاني من نقصان . يؤكد الأب لأفراد الأسرة في ليالي السمر: لا بد إنه يقبع الآن في السجن ، يطمئن الابن الى هذا التفسير لحظة ، ثم ينقضه من أساسه بضربة واحدة حينما يقول : ربما تعرض لحادثة قتل من أحد المجرمين الذين ازداد عددهم في الآونة الأخيرة ، أو ربما غادر البلاد لعدم احتماله وطأة العيش فيها ، فيهز الأب رأسه مستبعداً كل ذلك . تبقى زوجة الإبن صامتة فلا تتدخل في لعبة التوقعات ، لكنها تشعر مثل الآخرين بالفراغ الذي تركه غيابه عن المقهى .تطرح الطفلة أسئلة كثيرة دون أن تظفر بأجوبة مقنعة ، فيعتريها نعاس مفاجئ ، ثم تذهب بصحبة أمها لتنام.

ذات صباح ، كان الأب يجلس متبرماً في انتظار الزبائن ، فجأة رآه مقبلاً نحو المقهى كالمعتاد ، فأبدى سروره لمرآه ، وقد فعل الإبن والزوجة والطفلة الشيء نفسه ، ثم جاءته الزوجة بفنجان القهوة

في الحال . وتجرأ الأب هذه المرة على توجيه السؤال إليه عن أسباب هذا الغياب . كان الجواب واضحاً بسيطاً ، فثمة مقهى آخر يذهب إليه بين الحين والآخر ، مما يتسبب في مثل هذا الغياب.

لم يعد ثمة غموض في الموقف كله ، غير أن صورة الرجل لم تعد ترتسم في أذهان أفراد الأسرة، إلا وهي مرتبطة بمقهى آخر لا يعرفون عنه شيئاً ، لكنه حاضر على نحو لا يصدق ، إلى جانب مقهاهم هذا بالذات.

خطوبة

كانوا يتجمعون في البيت الذي يزيد عمره عن مائة عام ، يتبادلون الكلمات على نحو فاتر بين الحين والآخر ، ولا يتزحزحون من مواقعهم . كانت هي الوحيدة بينهم التي تكثر من الحركة ، تتنقل دون توقف بين غرفة نومها وصالة الضيوف والشرفة الخارجية التي أضيفت الى البيت مؤخراً أثناء المحاولة الثالثة لترميمه وإضافة غرف أخرى اليه ، لكي يتسع لكل هذا العدد من الأبناء والأحفاد.

كانت تبدو قلقة ، فثمة احتمال بألا يأتي الخطيب الموعود ، لأي سبب . ربما كانت فتاة أخرى قد راقت له في الساعات الثلاثين المنصرمة ، فعقد العزم على الارتباط بها دون غيرها ، وربما اعترضته دورية عسكرية فاقتادته مع آخرين من أبناء جيله الى السجن للاشتباه بهم ، أو ربما قامت إحدى نساء الحي الثرثارات ، ممن لا يحببن الخير لها ولأهلها ، بنقل وشايات ملفقة عن سلوكها ، مما جعله عازفاً عن الارتباط بها بعد الذي سمعه . عند هذا الاحتمال بالذات يزداد قلقها ، فتسارع الى غرفة نومها، تقف أمام المرآة ، تتأمل جسدها الغض ، فيؤكد لها جسدها بحسه العفوي أن كل شيء سيكون على ما يرام ، وتظل حائرة لا تدري هل تصدق جسدها أم لا تصدقه.

كانت تخرج الى الشرفة ، متجاهلة رجالات العائلة المغتبطين بخمولهم ، بعد أن ضجروا من تكرار هذه المناسبات ، فلا تعيرهم انتباهاً ، وتظل محدقة في المدى الذي تتوقع أن يطل منه خطيبها مع ثلة من أهله وأقاربه، ثم تمضي الى عمق الدار لا لشيء سوى مداراة قلقها ، الذي يكبر في صدرها على نحو ينذر بعواقب وخيمة ، فتعود الى الخزانة في غرفة نومها ، تخرج منها فستاناً آخر لم تلبسه سوى مرة واحدة حينما زفت صديقتها ، التي تعرف كل أسرارها ، الأسبوع الماضي إلى ابن الجيران.كان الجد الأكبر الذي خبر الحياة طوال قرن من الزمان مع ثلاث عشرة امرأة، يتابع خلسة بعينيه الواهنتين ، اندفاعات حفيدته ، فيتحسر على أيامه التي انقضت ولن تعود ، ولا يخرجه من هذيانه سوى صوت الحفيدة وهي تعود من الشرفة، لتعلن بفرحة غامرة أن خطيبها قادم في الطريق.

كان الخطيب أسمر الوجه ، وله عينان صغيرتان ، وكان الجد يحدثه باستفاضة عن مشاعره حينما تمكن ، قبل ثمانين سنة ، من الانفراد بخطيبته التي أصبحت زوجته الأولى فيما بعد ، دون أن يسمع حفيدته التي كانت تتمزق غيظاً أمام نساء العائلة، لأنه لم يتوان عن احتجاز خطيبها منذ لحظة

دخوله الى الدار ، فلم يترك لها فرصة واحدة للانفراد به ، وللتحديق اللذيذ في عينيه الصغيرتين.

شظايا

أنهض من قيلولة ما بعد الغداء على صوت المذياع ، أفتح عيني ، العتمة تملأ الغرفة ، ها أنذا قد نمت الى ما بعد المساء ، قلت : سأذهب الى بيت أبي وأمي لأشرب معهما الشاي . أنهض متأرقاً على دفعات ، والمذياع يجود علي بأصناف من البرامج التي تتوالى دون انقطاع ، برامج لا لون لها ولا طعم ولا رائحة ، ومع ذلك فهي تخترق أذني دون استئذان ، وتنجح على نحو ما في إعادتي أربعين سنة الى الوراء ، يوم كنت أحيا حياتي البسيطة في تلك القرية النائية ، الملل يستبد بي في نهاية يوم متعب من تدريس الأولاد المحتشدين في غرفة مدرسية ، ملاصقة لبيت تسكنه أسرة متوسطة الحال ، للأسرة ابنة جميلة أقسمت أمام أهلها أنها لن تتزوج الا من مدرس يأخذها الى السينما نهاية كل شهر ، ويشتري لها ملابس ملونة من محلات المدينة التي تبيع أفخر الملبوسات . كانت البنت تقصدني، ولم أكن ميالاً لها لسبب ما . كانت تمر من أمام غرفة الدرس بثوبها المطرز وخديها الموردين ، تقف لحظات ، ترمقني بعينين ثابتتين ، كنت أبادلها النظرات ولا شيء أكثر من ذلك ، ثم أصرف التلاميذ، وأخرج الى ملعب المدرسة الذي يقع في وسط القرية ، بمحاذاة الجامع تماماً ، أنصب شبكة الكرة الطائرة، تأتي المعلمة الشابة النحيفة ، وتكون قد صرفت تلميذاتها بدورها ، وتعلن دون مواربة عن رغبتها في اللعب ، وتكون هي الأنثى الوحيدة بيننا ، تجلس النسوة على أسطح البيوت المجاورة لمتابعة المباراة ، ويتجمع بعض أهالي القرية على أطراف الملعب ، ويظلون كذلك الى أن يؤذن المؤذن للصلاة ، يهرولون الى الجامع القريب لتأدية الصلاة ، والمعلمة في نهاية المباراة ، تقول إنها ستذهب الى بيتها الذي في طرف القرية ، تقول إنها ستستحم في الطشت لكي تتخلص من هذا العرق ، تفتح زراً آخر من أزرار قميصها ، ثم نفترق . أمضي الى بيتي ، أستحم ثم أنام ، ولا أصحو الا بعد المساء، ويكون المذياع مسترسلاً في سرد وقائع كثيرة لا تشد الانتباه ، يستبد بي الملل ، وأشعر أنني متروك في لجة النسيان . أفكر في المعلمة الشابة لحظة ثم أنساها . كنت أبحث عن امرأة قرأت عنها في الكتب ، ولم أعثر عليها بتاتاً.

أنهض من نومي ، عيناي تدمعان من مرض غامض . منذ أن توقفت عن القراءة ، لا أجد وسيلة للتسلية سوى المذياع الذي يعيدني دوماً أربعين سنة الى الوراء . يا إلهي ! كيف مرت كل تلك السنوات ؟ وأين هي الآن تلك البنت الجميلة التي طال انتظارها لفتى أحلامها ، ثم تزوجت أحد وجهاء القرية الذي يكبرها بعشرين سنة ، وأنجبت منه تسعة أولاد ؟ وأين هي المعلمة النحيفة التي لم تظفر بزوج ؟ سمعت أنها حاولت ذات مرة الانتحار ، لكنها لم تمت ثم عادت تواصل حياتها كالمعتاد.

أقطع تساؤلاتي العقيمة ، وأمضي في الحال الى بيت أمي وأبي ، أجد العجوزين منهمكين في حديث خافت يقطعان به الوقت البليد ، أحدق فيهما بإشفاق ، ولا أقول لهما إنني أرى الموت مقعياً مثل كلب عند عتبة الباب ، أراه تماماً ، أفكر للحظة أن أنتهره كي يمضي مبتعداً ، لكنني أخشى أن

أثير انتباههما إليه ، فلا يعودان قادرين على العيش وهما يشعران به يتربص بهما لكي يأخذ أحدهما أو يأخذهما كليهما الى مملكته المعتمة المقيتة.

كنت أخفي عنهما كل شيء أراه ، وكانا يشربان الشاي في دعة ، لكنهما قالا حينما رأيا أنني أهرم قبل الأوان : نطلب من الله أن تعيش حتى تقبرنا بيديك هاتين.

في منتصف تلك الليلة ، قالت أمي انها رأته مقعياً مثل كلب عند عتبة الباب ، لونه فاحم مثل الليل وعيناه تقدحان شرراً . صاحت تناديني وهي مذعورة تماماً . كان أبي يغادر الدنيا ، وكانت عيناي تدمعان.

الإستعارة والمشكل المركزي للهرمينوطيقا

بول ريكور

يفترض أن الشكل المركزي للهرمينيوطيقا هنا سيكون هو مشكل التأويل . ليس التأويل بأي معنى للكلمة، وإنما تأويل محدد بطريقتين تختص الأولى بمجال تطبيقها، والثانية بخصوصيتها الإبستمولوجية. وفيما يتعلق بالقضية الأولى، فإنني أقول إن ثمة مشكل تأويل بما أن ثمة نصوصاً مكتوبة يخلق استقلالها صعوبات خاصة. وأنا أفهم الاستقلال على أنه استقلال النص بالنسبة لقصد المؤلف وموقف العمل والقارئ الأصيل the original reader. فالمشكلات التي من هذا النوع تكون محلولة في الخطاب الشفاهي بنوع من التبادل أو التفاعل، وهو ما ندعوه بالحوار أو المحادثة. فمع النصوص المكتوبة يجب على الخطاب أن يتكلم بنفسه. لنقل، لذلك، إن ثمة مشكلات تأويل لأن علاقة الكتابة - القراءة ليست حالة خاصة من علاقة الكلام - الاستماع التي نخبرها في الموقف الحواري. إن تلك هي السمة الأعم للتأويل فيما يخص حقل تطبيقه. ثانياً، يبدو مفهوم التأويل، على المستوى الابستمولوجي، معارضاً لمفهوم التفسير. وإذا ما أخذ هذان المفهومان معاً فإنهما يشكلان زوجاً متبانياً، وهو ما ولّد مجادلات عديدة وواسعة منذ زمن شليرماخر وديلثي. ووفقاً للتراث الذي ينتمي اليه المؤلفان السابقان، يحظى التأويل بإيحاءات ذاتية محددة مثل انخراط القارئ في عملية الفهم والعلاقة المتبادلة بين تأويل النص وتأويل الذات . إن هذه التبادلية معروفة باسم الدائرة الهرومينيوطيقية ، وهي تحوى تعارضاً حاداً بالنسبة لنوع الموضوعية وعدم الانخراط المفترض أن يسم التفسير العلمي للأشياء. وسأذكر لاحقاً الى أي مدى سيكون بإمكاننا أن نعدّل - في الواقع أن نبني من جديد على أساس جديد - التعارض بين التأويل والتفسير. وأياً كان ما يمكن أن يمثله نتاج

النقاش اللاحق، فإن الوصف التخطيطي لقصور التأويل يكفي للإحاطة المؤقتة بالمشكل المركزي للهرمينيوطيقا: وضع النصوص المكتوبة مقابل اللغة المنطوقة، ووضع التأويل مقابل التفسير.

لكن ماذا الآن عن الاستعارة ؛ إن هدف هذا المقال هو أن يربط المشكلات التي يثيرها تأويل النصوص في الهرمينيوطيقا بتلك التي تثيرها الاستعارة في البلاغة او الدلاليات أو الأسلوبيات أو أياً ما كان المجال المعرفي الذي يمكن أن يتعلق بها.

١- النص والاستعارة كخطاب

إن مهمتنا الأولى هي أن نجد أرضية مشتركة لنظرية النص ونظرية الاستعارة. وقد اتخذت هذه الأرضية المشتركة مؤخراً اسماً هو الخطاب، الأمر الذي تستأهله.

ثمة شيء أساسي لافت: إن نوعي الكيانات التي نتناولهما لهما أطوال مختلفة. وبهذا الصدد، فإنه يمكن أن تتم مقارنتهما بالجملة التي تعد الوحدة الأساسية للخطاب. فالنص يمكن أن يكون مقلصاً الى جملة مفردة كما هو في الأمثال أو العبارات الجامعة aphorisms؛ إلا أن للنصوص حداً أقصى من الطول يمكن أن يمتد من فقرة الى فصل، أو الى كتاب أو إلي مجموعة من الأعمال المختارة، أو حتى الى مجموعة من الأعمال الكاملة لمؤلف. لكن دعونا نستخدم مصطلح «عمل» لنصف المتوالية المغلقة للخطاب التي يمكن أن ينظر اليها بوصفها نصاً.

وفي حين أنه يمكن تعرف النصوص على أساس الحد الأقصى لطولها، فإنه يمكن تعرّف الاستعارات على أساس الحد الأدنى لطولها وهو الكلمة. وحتى لو أن بقية هذا النقاش ستنشد أن تظهر أنه لا توجد استعارة - بمعنى كلمة مأخوذة استعارياً - في ظل غياب سياقات محددة، وبالتالي فحتى لو كنا مقيدين بما ينتج عن ذلك من أن استبدال فكرة الاستعارة بفكرة العبارة الاستعارية the metaphorical statement التي تتضمن على الأقل طول الجملة، فإن التحول الاستعاري (إذا ما تحدثنا مثل مونرو برديسيلي) هو على الرغم من ذلك شيء ما يحدث للكلمة. فتغير المعنى، الذي يقتضي المساهمة الكاملة من السياق، يصيب الكلمة. إنه يمكننا أن نصف الكلمة بوصفها ذات «استخدام استعاري» أو «معنى غير حرفي»؛ فالكلمة هي دائماً حامل «المعنى المنبثق» the emergent meaning الذي تخلعه عليها سياقات محددة. وبهذا المعنى، لا يكون تعريف أرسطو للاستعارة بوصفها نقل اسم غير عادي (أو كلمة) غير ساري الفعالية بالنسبة لنظرية تشدّد على الحدث السياقي the contextual action الذي يحدث تحول المعنى في الكلمة. فالكلمة تظل هي «البؤرة» حتى لو كانت البؤرة تتطلب «إطار» الجملة، إذا ما استخدمنا مصطلحات ماكس بلاك.

إن هذا أولاً - وهي ملاحظة شكلية تماماً تتعلق بالاختلاف في الطول بين النص والاستعارة أو من الأفضل أن نقول بين «العمل» و«الكلمة» - سيساعدنا في أن نفصّل مشكلتنا الافتتاحية بطريقة أدق: الى أي مدى يمكنا أن نعامل الاستعارة بوصفها «عملا مصغّراً» a work in miniature ؟ إن

إجابة هذا السؤال ستساعدنا على أن نطرح السؤال الثاني: الى أي مدى يمكن للمشكلات الهرمينيوطيقية التي يثيرها تأويل النصوص أن تعد امتداداً واسع المدى للمشكلات المتكثفة في تفسير استعارة متعينة في نص محدد ؟ هل تكون استعارة ما عملاً مصغّراً ؟ هل يمكن أن ينظر الى عمل ما، لنقل قصيدة، بوصفه استعارة متصلة او ممتدة ؟ إن الجواب عن السؤال الأول يتطلب تفصيلاً سابقاً للخصائص العامة للخطاب، لو كان من الصحيح أن النص والاستعارة، العمل والكلمة، يقعان داخل نفس الفئة من الخطاب. ولن أتوسع في تفصيل مفهوم الخطاب قاصراً تحليلي علي السمات الضرورية للمقارنة بين النص والاستعارة. ومن اللافت أن كل هذه السمات تقدم نفسها في صورة تعارضات paradoxes أعنى تناقضات ظاهرة .

وبداية، فإن الخطاب كله منتج بوصفه حدثاً؛ وبحكم كونه كذلك فإنه نظير اللغة المفهومة بوصفها شفرة أو نسقاً. والخطاب بما هو حدث ذو وجود هارب a fleeting existence: فهو يظهر ويختفي. إلا أنه في الوقت ذاته، وها هنا تكمن المفارقة، يمكن أن يتعرف عليه ويعاد التعرف عليه بوصفه هو هو. إن هذا «التطابق في الهوية» sameness هو ما ندعوه بالمعنى الواسع، معناه. إن الخطاب بأسره، فيما سنقول، مدرك بوصفه حدثاً إلا أنه مفهوم بوصفه معنى. وعلى الفور سنرى بأي معنى تكثّف الاستعارة هذه الخاصية المزدوجة للحدث والمعنى.

وينشأ الزوج الثاني من السمات المتباينة من مسألة أن المعنى مدعّم ببنية خاصة، بنية الحمل the proposition التي تغلف التعارض الداخلي بين محور التماهي المتفرد singular identification (هذا الرجل، هذه المنضدة، العزيز دو بونت، باريس) ومحور الإخبار العام general predication (الإنسانية كفئة، البريق كخاصية، المساواة كعلاقة، العَدْو كفعل). والاستعارة، كما سنرى أيضاً تقوم على هذا «الإسناد» للخصائص الى «المسند اليه الأساسي» للجملة.

أما الزوج الثالث من السمات المتعارضة، فهو الاستقطاب الذي يتضمنه الخطاب بشكل أساسي في الشكل الجُملي بين المدلول والمرجع . وهو ما يعني أن الخطاب يتضمن إمكانية التمييز بين ما تقوله الجملة ككل وما تقوله الكلمات التي تؤلفها، من ناحية أولى، وذلك الذي يدور حوله القول، من ناحية أخرى. فأن تتحدث هو أن تقول شيئاً ما حول شيء ما. إن هذا الاستقطاب سيلعب دوراً حاسماً في القسم الثاني والثالث من هذا المقال، حيث سأحاول أن أربط مشكل التفسير ببعد «المدلول» أو نمط الخطاب المحايث ومشكلات التأويل ببعد «المرجع» المفهوم بوصفه قوة الخطاب التي تطبق نفسها على واقع غير قاصر على ما هو لغوي extra-linguistic تقول حولها ما تقوله.

رابعاً، إن الخطاب كفعل يمكن اعتباره من وجهة نظر الفعل القضوي (يخبر عن خاصية محددة لمسند اليه معين) أو من وجهة نظر ما يدعوه أوستين «قوة» الفعل التام للخطاب (بمصطلحاته «فعل الكلام»). فما أقوله عن المسند اليه شيء وما أفعله بقوله هو شيء آخر؛ إذ يمكنني أن أنشئ وصفاً خالصاً أو أن أعطي أمراً أو أن أصوغ رغبة أو أن أعطي تحذيراً ... الخ. ومن ثم يكون الاستقطاب

بين فعل الكلام the locutionary act (فعل القول) وقوة فعل الكلام the illocutionary act (ما أفعله بالقول). وقد يبدو هذا الاستقطاب أقل نفعاً من التمييزات السابقة، على الأقل على المستوى البنيوي للعبارة الاستعارية. إلا أنه على الرغم من ذلك، سيلعب دوراً حاسماً حين يجب علينا أن نرجع الاستعارة الى موقعها المادي من - على سبيل المثال - قصيدة أو مقال أو عمل قصصي. وقبل تطوير ثنائية المعنى والمرجع بوصفها الأساس للتعارض بين التفسير والتأويل، دعونا نقدم استقطاباً أخيراً سيلعب دوراً حاسماً في النظرية الهرمينيوطيقية. إن الخطاب لا يملك مجرد نوع واحد من المراجع وإنما اثنين: إنه مرتبط بواقع غير قاصر على ما هو لغوي، ويشير على حد سواء الى الناطق به بواسطة إجراءات محددة تعمل فقط في الجملة، ومن ثم في الخطاب - الضمائر الشخصية، الأزمنة الفعلية، أدوات الإشارة .. الخ. وعلى هذا النحو، تملك اللغة كلاً من الإحالة على الواقع والإحالة الذاتية. إنه نفس الكيان - الجملة - الذي يدعّم هذه الإحالة المزدوجة double reference: القصدية والانعكاسية الموجّهة نحو الشيء ونحو الذات. وفي الحقيقة، ينبغي علينا أن نتحدث عن إحالة ثلاثية، لأن الخطاب يحيل على الشخص الموجّه اليه الخطاب بقدر ما يحيل على المتحدث به. وعلى نحو مشابه تعيّن بنية الضمائر الشخصية، على نحو ما علمنا بنفينست، الإحالة الثلاثية: إنها تعين المرجع المحال عليه، و«أنت» الإحالة على الشخص الموجّه اليه الخطاب و«أنا» الإحالة على الشخص الذي يتكلم. وكما سنرى لاحقاً، فإن هذه الصلة بين اتجاهي الإحالة بل وحتى الاتجاهات الثلاثة للإحالة، ستمدنا بالمفتاح الخاص بالدائرة الهرمينيوطيقية وبأساس تأويلنا لهذه الدائرة. وسأدرج الاستقطابات الأساسية للخطاب بأسلوب مكثف على النحو التالي: الحدث والمعنى، التماهي المتفرد والإخبار العام، الفعل القضوي وقوة فعل الكلام، المدلول والإحالة، الإحالة على الواقع والإحالة على المتخاطبين. بأي معنى يمكننا الآن أن نقول إن النص والاستعارة كليهما يقومان على نوع الكيان الذي دعوناه الخطاب؟ من السهل أن نوضح أن كل أنواع النصوص هي خطابات، بما أنها تنشأ من وحدة الخطاب الصغرى، الجملة. إن أي نص هو على الأقل سلسلة من الجمل. وسنرى أنه يجب أن يكون شيئاً أكثر لكيما يكون عملاً؛ إلا أنه على الأقل مجموعة من الجمل، وبالتالي خطاب. إن الصلة بين الاستعارة والخطاب تتطلب تبريراً خاصاً، بدقة، لأن تعريف الاستعارة بوصفها نقلاً يصيب الأسماء أو الكلمات، يبدو أنه يضعها في فئة كيانات أصغر من الجملة. إلا أن دلاليات الكلمة تُظهر بوضوح شديد أن الكلمات تكتسب معنى فعلياً فقط داخل جملة ما، وأن الوحدات المعجمية - كلمات المعجم - تملك معاني ممكنة فحسب بسبب استخداماتها الممكنة في سياقات نموذجية. وبهذا الخصوص تكون نظرية التعدد الدلالي تمهيداً جيداً لنظرية الاستعارة. فعلى المستوى المعجمي تملك «الكلمات» (لو أنها بالفعل يمكن أن تُدعى سلفاً بذلك) أكثر من معنى واحد؛ وإنما يكون فقط من خلال فعل التصفية السياقي الخاص أن تحقق، في جملة محددة، جزءاً من دلالاتها الممكنة وتكتسب ما ندعوه معنى محدداً - إن الحدث السياقي الذي يمكن خطاباً أحادي المعنى من

أن يكون منتجاً ذا كلمات متعددة الدلالات، هو النموذج بالنسبة لذلك الحدث السياقي الآخر الذي نستنتج بواسطته التأثيرات الاستعارية الجديدة، بصورة أصلية من الكلمات التي يكون معناها مشقّراً من قبل في المخزون المعجمي. وبالتالي فإننا مستعدون أن نقبل أنه حتى إن كان التأثير الدال الذي ندعوه استعارة محفوراً في الكلمة، فإن أصل هذا التأثير، على الرغم من ذلك، يكمن في الحدث السياقي الذي يضع الحقول الدلالية للكلمات العديدة في تفاعل.

وفيما يتعلق بالاستعارة ذاتها، فإن الدلاليات توضح، بالقدر ذاته من القوة، أن المعنى الاستعاري للكلمة ليس شيئاً يمكن أن يوجد في المعجم. وبهذا المعنى فإننا نستطيع أن نستمر في مقابلة المعنى الاستعاري بالمعنى الحرفي، إذا كنا نفهم من الأخير أي معنى من المعاني التي يمكن أن توجد بين المعاني الجزئية المشقّرة بواسطة المخزون المعجمي. ولذلك السبب فإننا لا نعني بالمعنى الحرفي ما يفترض أنه المعنى الأصلي أو الأساسي أو الأوّلي أو الشائع لكلمة ما على المستوى المعجمي، وإنما يكون المعنى الحرفي هو مجموع الحقل الدلالي، مجموعة الاستخدامات السياقية الممكنة التي تؤلف تعدد دلالات كلمة ما. ومن ثم فإذا ما كان المعنى الاستعاري هو شيء ما أكثر من وعد التحقق لأحد المعاني الممكنة لكلمة متعددة الدلالات (وكل الكلمات في اللغات الطبيعية متعددة الدلالات)، فإن الاستخدام الاستعاري - على الرغم من ذلك - يجب أن يكون سياقياً فحسب، أي معنى ينبثق بوصفه الناتج الفريد والهارب لحدث سياق معين. وبالتالي فإننا مدفوعون الى أن نقابل التغيرات السياقية للمعنى بالتغيرات المعجمية التي تخص الجانب التعاقبي the diachronic aspect [ص ١٦٩] للغة كشفرة ونسق. إن الاستعارة هي تغير سياقي للمعنى من بين هذه التغيرات السياقية.

وبهذا الصدد، فإنني متفق، بصورة لا تخلو من الإنحياز، مع النظرية الحديثة للاستعارة كما هي مفصلة بالانجليزية، لدى ريتشاردز وماكس بلاك ومونرو برديسلي ودوجلاس بيرجرن، وسواهم [1]. وبصورة أدق، فإنني أتفق مع هؤلاء المؤلفين حول نقطة جوهرية: إن كلمة ما تتخذ معنى استعارياً في سياقات محددة تتم فيها معارضتها بكلمات أخرى مأخوذة حرفياً. إن التحول في المعنى ينشأ بصورة أساسية من صدام بين معانٍ حرفية تستبعد الإستخدام الحرفي للكلمة موضع التناول، وتوفر مفاتيح لإيجاد معنى جديد قادر على التوافق مع سياق الجملة، جاعلاً الجملة ذات معنى في ذلك الموقع. وبناءً على ذلك، فإنني أحتفظ بالنقاط التالية من هذا التاريخ الحديث لمشكل الاستعارة، وهي: إحلال نظرية دلالية ذات كفاءة للتفاعل بين الحقول الدلالية بنظرية الاستبدال البلاغية؛ الدور الحاسم للصدام الدلالي المفضي للتنافي المنطقي ، انبعاث جزيء من المعنى يجعل الجملة ككل ذات معنى. وسنرى الآن كيف تفي هذه النظرية الدلالية الكفؤ - أو نظرية التفاعل - بحاجة الخصائص المبدئية التي تعرفناها في الخطاب.

وبدايةً، دعونا نعود الى التباين بين الحدث والمعنى. ففي العبارة الاستعارية (سنتحدث عن الاستعارة كجملة ولن نتحدث عنها بعد ذلك ككلمة) يخلق الحدث السياقي معنى جديداً هو بالفعل

حدث، بما أنه يتواجد فقط في هذا السياق الخاص، إلا أنه في الوقت ذاته يمكن أن يكون مكرّراً ومن ثم متطابقاً على النحو ذاته. وبالتالي فإن الابتكار لـ «معنى منبثق» (برديسلي) يمكن أن ينظر اليه بوصفه إبداعاً لغوياً، غير أنه لو تم تبنيه من القطاع الفاعل داخل الجماعة اللغوية، فإنه يمكن أن يغدو معنى يومياً ، وأن يضيف الى التعدد الدلالي للوحدات المعجمية مُسهماً من خلال ذلك في تاريخ اللغة كشفرة ونسق. في هذه المرحلة الأخيرة، حيث يستجيب الأثر الدال الذي ندعوه استعارة الى تغير المعنى الذي يعزز التعدد الدلالي، فإن الاستعارة لم تعد حية وإنما ميتة. إن الاستعارات الأصلية الحية هي فقط التي تكون في آن واحد «حدثاً» و«معنى» . ويتطلب الحدث السياقي على نحو مشابه تعارضاً، التعارض بين التماهي المتفرد والإخبار العام . إن الاستعارة تقال عن «موضوع أساسي» بوصفها «واصفاً» modifier لهذا الموضوع، إنها تعمل كنوع من «الإسناد». إن كل النظريات التي أشرت اليها أعلاه تقوم على هذه البنية الإخبارية، سواء كانت تقابل «الناقل» بـ «الفحوى» (ريتشاردز) أو «الإطار» بـ «البؤرة» (ماكس بلاك) أو «الواصف» بـ «الموضوع الأساسي» (برديسلي). لنوضح أن الاستعارة تتطلب التعارض بين المدلول والإحالة ،فإننا سنحتاج قسماً كاملاً من هذا المقال. وينبغي قول الشيء ذاته عن التعارض بين الإحالة على الواقع والإحالة على الذات. وسيغدو واضحاً في ما بعد السبب في أنني، في هذه المرحلة، لست في وضع يمكنني من أن أذكر المزيد حول هذه التقابلات. إننا سنحتاج الى توسط نظرية النص لكي نتبين التعارضات التي لا تظهر بوضوح شديد داخل الحدود الضيقة لعبارة استعارية بسيطة.

وبما أنه، بناءً على ذلك، قد تم تحديد حقل المقارنة، فإننا على استعداد للجواب عن السؤال الثاني: الى أي مدى يمكن لتفسير وتأويل النصوص من ناحية وتفسير وتأويل الاستعارات من ناحية أخرى ؟ أن يُنظر اليهما بوصفهما عمليات متشابهة تنطبق فقط على مستويين استراتيجيين مختلفين من الخطاب، مستوى العمل ومستوى الكلمة ؟

٢- من الاستعارة الى النص: تفسير

إنني أعتزم أن أستكشف فرضية عمل سأصوغها، بدايته، على نحو مبسط. من وجهة نظر أولى، فإن فهم الاستعارة يمكن أن يعمل كدليل لفهم نصوص أطول، مثل عمل أدبي. إن وجهة النظر هذه هي وجهة نظر التفسير، إنها تخص فقط ذلك الجانب من المعنى الذي دعوناه «المدلول» أي نمط الخطاب المحايث. أما من وجهة نظر أخرى، فإن فهم عمل ما مأخوذ ككل يعطي مفتاحاً للاستعارة. إن وجهة النظر الأخرى هذه هي وجهة نظر التأويل الحقيقي، إنها تنمّي جانب المعنى الذي ندعوه «الإحالة» أي التوجه القصدي نحو عالم ما والتوجه المنعكس نحو ذات ما. وهكذا فلو أننا طبقنا التفسير على «المدلول» ، كما هو الحال مع النموذج المحايث للعمل، فإنه حينئذ يمكننا أن نحتفظ بالتأويل لنوع البحث المتعلق «بقوة عمل ما» لنسقط أحد العوالم الخاصة بها ونطلق الدائرة الهرمينيوطيقية التي

تطوّق في التفافها كلاً من فهم العوالم المسقطة projected worlds وتقدم فهم الذات في حضور هذه العوالم الجديدة. إن فرضية عملنا تدعونا الى أن نتحرك من الاستعارة الى النص على مستوى «المدلول» وتفسير «المدلول»، ثم من النص الى الاستعارة على مستوى إحالة العمل على العالم الخاص به وعلى الذات، أي على مستوى التأويل الحقيقي.

أية جوانب من تفسير الاستعارة تلك التي يمكنها أن تعمل كنموذج تفسيري لتفسير نص ما ؟ إن هذه الجوانب هي سمات العملية التفسيرية التي لا يكون بمقدورها أن تتضح ما دامت الأمثلة التافهة للاستعارة هي المتناولة، مثل: الإنسان ذئب، ثعلب، أسد (فلو قرأنا أفضل المؤلفين حول الاستعارة فإننا نلاحظ تنويعات شائقة من قصص الحيوان الذي يمدهم بالأمثلة التي يقدمونها!) . ومع هذه الأمثلة نتحاشى الصعوبة الأساسية، صعوبة تعرف معنى جديد. إن السبيل الوحيد لإنجاز هذا التعرف هو أن نبني معنى هو وحده الذي يمكننا من أن نفهم الجملة ككل. ما الذي ترتكز عليه الاستعارات التافهة ؟ يلاحظ ماكس بلاك ومونرو برديسلي أن معنى الكلمة لا يعتمد فحسب على القواعد الدلالية والتركيبية التي تحكم استخدامها الحرفي، وإنما أيضاً على قواعد أخرى (على الرغم من ذلك فهي قواعد) يكون أعضاء جماعة لغوية ما ملتزمين بها، وتحدد ما يدعوه بلاك «نظام الاقترانات الترابطية المألوفة system of associated commonplaces ويدعوه برديسلي «المدى الممكن للإيحاءات» . في عبارة «الإنسان ذئب» (المثال المفضل لدى بلاك!) الموضوع الأساسي مكيّف بإحدى سمات الحياة الحيوانية التي تنتمي الى « النظام الذئبي للاقترانات الترابطية المألوفة» . إن نظام التضمينات يعمل مثل مرشّح أو مصفاة؛ إنه لا ينتقي فحسب، وإنما أيضاً يشدّد على جوانب جديدة للموضوع الأساسي. ما الذي علينا أن نتصوره عن هذا التفسير بالنسبة لوصفنا للاستعارة كمعنى جديد يظهر في سياق جديد ؟ كما ذكرت أعلاه، فإنني أتفق كلية مع «رؤية التفاعل» المضمنة في هذا التفسير؛ وهي أن الاستعارة أكثر من استبدال بسيط بواسطته تحل كلمة ما محل كلمة، وهو ما يكون بمقدور عبارة شارحة مستهلكة أن تستعيدها الى نفس الموقع. إن المحصلة الجبرية لهاتين العمليتين – استبدال من قبل المتكلم واستعادة من قبل المؤلف أو القارئ – تساوي صفراً. فلا معنى جديداً ينبثق ولا شيء جديداً نتعلمه. وكما يقول بلاك، «استعارات التفاعل» ليست قابلة للتمديد ...فهذا الاستخدام «لموضوع ثانوي» لاحتضان استبصار داخل «موضوع أساسي» هو عملية ذهنية متميزة. ومن ثم فإن استعارات التفاعل لا يمكن ان تُترجم الى لغة مباشرة دون «خسارة في محتواها المعرفي» [٢].

وعلى الرغم من أن هذا الطرح يصف بشكل جيد للغاية التأثير الدال للاستعارة، فإننا يجب أن نتساءل إذا ما كان، بمجرد إضافة «نظام الاقترانات الترابطية المألوفة» والقواعد الثقافية الى التعدد الدلالي للكلمة والقواعد الدلالية يفي هذا الطرح بقوة الاستعارة «لتُعلّم وتنوّر». أليس «نظام الاقترانات الترابطية المألوفة» هو شيء ميت، أو على الأقل شيء قائم سلفاً ؟ بطبيعة الحال إن هذا

النظام لا بد أن يتدخل، بطريقة أو بأخرى، بحيث أن الحدث السياقي يمكن أن يعاد ترتيبه بحيث أن بناء المعنى الجديد يمكن أن يطيع تقنيناً ما. إن نظرية بلاك تخدم إمكانية أن الاستعارات يمكن أن تكون مدعمة بأنظمة تضمينات مبنية بصورة خاصة، وأيضاً باقترانات شائعة مقبولة [٣]. إن المشكل بدقة هو شكل أنظمة التضمينات هذه المبنية بصورة خاصة، ولذا فلا بد لنا من أن نواصل بحثنا داخل عملية التفاعل ذاتها، لو كان لنا أن نفسر حالة الاستعارات الجديدة داخل السياقات الجديدة.

وتقودنا نظرية بدريسلي خطوة أبعد في هذا الاتجاه، فلو أننا، باتباعه، نشدد على دور التنافي المنطقي أو الصدام بين المعاني الحرفية داخل نفس السياق، فإننا نكون حينئذ مستعدين أن نتعرف على السمة الإبداعية بحق للمعنى الاستعاري: ففي الشعر يكون التنافي المنطقي هو الوسيلة الأساسية لإحراز هذه النتيجة [٤]. إن التنافي المنطقي يخلق موقفاً يكون الاختيار فيه لدينا إما الحفاظ على المعنى الحرفي للموضوع والواصف ومن ثم الوصول الى أن الجملة بأكملها لا معقولة، أو إسناد معنى جديد للواصف بحيث تغدو الجملة ككل ذات معنى. إننا لسنا مواجهين الآن بالإسناد «المتناقض ذاتياً»، وإنما بإسناد «متناقض ذاتياً دال».

فلو أنني أقول: «الإنسان ثعلب» (الثعلب طرد الذئب!)، فإنني يجب أن أنزلق من إسناد حرفي الى إسناد استعاري إذا ما أردت أن أحافظ على الجملة. لكن من أين نستخلص هذا المعنى الجديد ؟

ما دمنا نسأل هذا النوع من الأسئلة – « من أين نستخلص .... ؟ » – فإننا نعود الى النمط ذاته من الجواب غير الفعال. إن «المدى الممكن للإيحاءات» لا يقول شيئاً أكثر من «نظام الاقترانات الترابطية المألوفة» بطبيعة الحال، إننا نوسع فكرة المعنى بتضمين «المعاني الثانوية»، كإيحاءات، داخل نطاق المعنى الكامل؛ إلا أننا نظل نقيّد العملية الإبداعية للاستعارة بجانب غير إبداعي من اللغة.

أهو كافٍ أن نكمل هذا «المدى الممكن من الإيحاءات» كما يفعل برديسلي في نظرية «التعارض اللفظي المراجع» [٥] the revised verbal opposition theory، بالخصائص التي لا تنتمي بعد الى المدى الخاص بإيحاءات لغتي ؟ للوهلة الأولى يحسّن هذا الإكمال النظرية؛ كما يقول برديسلي بقوة «تحوّل الاستعارة» من خاصية ما (فعلية أو مسندة) الى مدلول [٦]. إن هذا التغير مهم، إذ إنه يجب أن يقال الآن إن الاستعارات لا تحقق فحسب إيحاءً ممكناً، وإنما توسسه «بوصفه إيحاءً مستقراً»؛ والأكثر من ذلك هو أن بعض الخصائص ذات الصلة [الخاصة بالموضوع] يمكن أن تعطي مكانة جديدة بوصفها مكونات المعنى اللفظي [٧].

مع ذلك، فأن نتحدث عن خصائص الأشياء (أو الموضوعات)، المفترض أنها لم تتخذ مدلولاً بعد، يعني أن نقر أن المعنى الجديد المنبثق ليس مستخلصاً من أي مكان، على الأقل ليس من أي مكان داخل اللغة (إن الخاصية هي مُضمر الأشياء an implication of things لا الكلمات). وأن نقول أن استعارة ما ليست مستخلصة من أي مكان يعني أن ندركها على ما هي عليه: أي كإبداع لحظيّ

للغة، ابتكار دلالي ليس له موقع في اللغة كشيء قائم سلفاً، سواء تعيناً أو إيحاءً .

ولعله يتم التساؤل عن كيف يمكننا أن نتحدث عن ابتكار دلالي، حدث دلالي، بوصفه معنى بالإمكان التعرف عليه وإعادة التعرف عليه (لقد كان ذلك أول معيار للخطاب تم ذكره أعلاه). إن جواباً واحداً فقط يبقى ممكناً: وهو أنه من الضروري أن نتخذ منظور المستمع أو القارئ وأن نتناول جدة المعنى المنبثق بوصفها النظير ، من موقع المؤلف، لبناء من موقع القارئ . وبناء عليه تكون عملية التفسير هي السبيل الوحيد لعملية الإبداع .

وإن لم نتخذ هذا المسار فلن نحرر أنفسنا بحق من نظرية الاستبدال؛ وبدلاً من استبدال معنى حرفي، مستعاد عبر عبارة شارحة، بتعبير استعاري، نستبدل نظام الإيحاءات والاقترانات المألوفة. إن هذه المهمة لا بد أن تبقى مهمة تمهيدية لتمكن النقد الأدبي من أن يعيد اتصاله بعلم النفس وعلم الاجتماع. إن اللحظة الحاسمة من التفسير هي لحظة البناء لشبكة من التفاعلات تشكّل السياق بوصفه فعلياً وفريداً . ويعمل ذلك نوجه انتباهنا تجاه الحدث الدلالي الذي هو منتج في نقطة التقاطع بين حقول دلالية عديدة. إن هذا البناء هو الوسيلة التي تشكُل بها كل الكلمات، مأخوذة مع بعضها البعض، معنى. وعندئذٍ فحسب يكون «التحول الاستعاري» «حدثاً» و«معنى» معاً، حدثاً دالاً ومعنى منبثقاً داخل اللغة.

تلك هذ السمة الأساسية للتفسير التي تجعل الاستعارة نموذجاً تفسيرياً لتفسير عمل أدبي. إننا نبني معنى نص بأسلوب مشابه للطريقة التي نشكل بها معنى كل كلمات العبارة الاستعارية.

لماذا يجب أن نبني معنى نص ما ؟ أولاً، لأنه مكتوب: ففي العلاقة اللامتكافئة بين النص والقارئ، يتكلم أحد المشاركين بدلاً من الاثنين. إن صياغة نص ما هي دائماً شيء آخر غير سماع شخص ما أو الإنصات لحديثه. وبدلاً من ذلك تشبه القراءة أداء قطعة موسيقية مؤلفة بواسطة النوتة المكتوبة للقطعة. أما النص فإنه فضاء مستقل للمعنى الذي لم يعد حياً animated بقصد مؤلفه؛ فاستقلالية النص، المحرومة من هذا الدعم الأساسي، تُسلم الكتابة للتأويل المنفرد للقارئ.

سبب ثان، هو أن النص ليس فقط شيئاً ما مكتوباً لكنه عمل؛ أي كلية متفردة ، ولأنه كلية فإنه لا يمكن تخفيض العمل الأدبي إلى سلسلة من الجمل القابلة للفهم على نحو منفصل، وإنما هو معمار من الثيمات والأغراض يمكن بناؤه بطرق متعددة. فعلاقة الجزء بالكل هي على نحو حتمي دائرية فالافتراض المسبق لكل معين يسبق تصور الترتيب المحدّد للأجزاء، وببناء التفاصيل فإننا نشيّد الكل. وعلاوة على ذلك فكما تشير فكرة الكلية المتفردة فإن النص يمثل نوعاً من الذات، مثل حيوان ما أو عمل أدبي. إن تفرده يمكن أن يستعاد بناء على ذلك فقط من خلال التصحيح باطراد للتصورات النوعية التي تتعلق بفئة النصوص والنوع الأدبي، والبنى المتنوعة التي تتقاطع في هذا النص المتفرد. باختصار، إن فهم عمل ما ينطوي على نوع الحكم الذي استكشفه «كانت» في «النقد الثالث» .

ما الذي يمكننا ، إذاً، أن نقوله عن هذا البناء وهذا الحكم؟ ها هنا يكون فهم نص ما ، على مستوى تجليته للمدلول، مماثلاً بدقة لفهم عبارة استعارية. وفي كلا الحالين، فإنها مسألة »تكوين معنى»، إنتاج أفضل إمكانية فهم كاملة من تنوع غير متجانس ظاهرياً. وفي كلا الحالين يتخذ البناء شكل الرهان أو التخمين. وكما يقول هيرش في »الشرعية في التأويل» ، ليس ثمة قواعد لصنع تخمينات جيدة، إلا أن ثمة طرائق لإعطاء شرعية لتخميناتنا [٨]. إن هذا الجدل بين التخمين والشرعية هو التحقق على مستوى النص من الجدل المصغر الفاعل في حل الأحاجي القائمة في النص. وفي كلا الحالين يكون لإجراءات الشرعية انجذاب أكثر نحو منطق الاحتمال منها نحو منطق التحقق الامبريقي. انجذاب أكثر – لنقل – نحو منطق عدم اليقين والاحتمال النوعي. إن الشرعية، بهذا المعنى، هي الاهتمام بنظام حجاجي مقارب للاجراءات القضائية للتأويل القانوني.

إننا نستطيع الآن أن نلخص السمات المتناظرة التي تباطن التماثل بين التفسير للعبارات الاستعارية والتفسير للعمل الادبي ككل. ففي كلا الحالين يقوم البناء على »مفاتيح» متضمنة في النص ذاته. إنّ المفتاح يخدم كموجّه لبنية محددة، وبذلك فإنه يحوي في آن واحد إباحة ومنعاً؛ فهو يستبعد بنى غير ملائمة ويتيح تلك التي تمنح مزيداً من المعنى للكلمات ذاتها. ثانياً، ففي كلا الحالين، يمكن لبنية واحدة أن تقال لتكون أكثر احتمالاً من بنية أخرى، لكن ليس أكثر صدقاً. إن الأكثر احتمالاً هو ذلك الذي، من ناحية، يضع في الحسبان أكبر عدد من الوقائع التي يوفرها النص، بما في ذلك إيحاءاتها الممكنة، والذي، من ناحية أخرى، يقدم تلاقياً أفضل من حيث الكيف بين السمات التي يأخذها في الحسبان، إن تفسيراً دون المستوى يمكن نعته بأنه محدود أو متعسف.

وهنا فإنني أتفق مع برديسلي حين يقول إن التفسير الجيد يلبي مبدأين: مبدأ التناسق ومبدأ الوفرة . لقد تحدثنا حتى الآن في الواقع عن مبدأ التناسق. أمّا مبدأ الوفرة فسيتيح لنا الانتقال إلى الجزء الثالث من المقال. هذا المبدأ يمكن صياغته على النحو التالي: إن جميع الإيحاءات الملائمة يجب أن يتم إسنادها؛ فالقصيدة تعني كل ما يمكنها أن تعنيه. ويقودنا هذا المبدأ إلى ما هو أبعد من مجرد الاهتمام بـ »المدلول»، إنه يقول شيئاً ما عن المرجع، بما أنه يتخذ كمعيار للوفرة المقتضيات الناشئة من خبرة تسعى إلى أن يعبر عنها وأن تساوى بالكثافة الدلالية للنص. لنقل أن مبدأ الوفرة هو اللازم المنطقي the corollary، على مستوى المعنى، لمبدأ التعبير التام الذي يوجه بحثنا وجهة مختلفة كلية.

إن اقتباساً من همبولدت سيقودنا إلى عتبة هذا الحقل الجديد من البحث: إن اللغة كخطاب تقع على الحد الفاصل بين القابل للتعبير عنه وغير القابل للتعبير عنه . إن هدفها وغايتها هي أن تدفع هذا الحد للخلف وكذلك للأمام. إن التأويل، في معناه الدقيق، يقع على نحو مشابه على هذا الحد.

٣- من النص إلى الاستعارة: التأويل

على مستوى التأويل الملائم يوفر فهم النص المفتاح لفهم الاستعارة. لماذا؟ لأن سمات محددة من الخطاب تبدأ في لعب دور واضح فقط عندما يتخذ الخطاب شكل عمل أدبي. إن هذه السمات هي ذاتها السمات التي وضعناها تحت عنوان الإحالة والإحالة الذاتية. وليتم تذكر أنني قد عارضت الإحالة بالمدلول قائلاً إن المدلول هو الماهية للخطاب وإن الإحالة هي ما «حول ماهية» الخطاب. بالطبع، إن هاتين السمتين يمكن تعرفهما في الوحدات الصغرى للغة بوصفها خطاباً، أي في الجمل. إن الجملة تكون حول موقف تعبر عنه وترتد لتحيل على متحدثها بواسطة الإجراءات المحددة التي أحصيناها - لكن الإحالة والإحالة الذاتية لا تتسببان في مشكلات مربكة ما دام الخطاب لم يصبح نصاً ولم يتخذ شكل عمل. ما هذه المشكلات؟

دعونا نبدأ مرة أخرى من الإختلاف بين اللغات المكتوبة والمنطوقة. إن ما يشير اليه الحوار نهاية في اللغة المنطوقة هو الموقف المشترك للمتحاورين، أعني جوانب الواقع التي يمكن أن يتم إظهارها أو الإشارة إليها؛ وإذاً فإننا نقول إن الاحالة «إشارية». أما في اللغة المكتوبة. فإن الإحالة لا تعود إشارية، القصائد، المقالات الأعمال القصصية تتحدث عن أشياء وأحداث وأوضاع عامة وشخصيات يتم استدعاؤها إلا أنها لا تكون حاضرة. ومع ذلك فإن النصوص الأدبية تكون حول شيء ما. حول ماذا؟ إنني لا أتردد في أن أقول: حول عالم، هو عالم العمل. وبعيداً عن قول إن النص لا عالم له، سأقول إنه الآن فقط يمتلك الإنسان عالماً وليس مجرد موقف، عالما وليس مجرد وسط. وعلى النحو ذاته فإن النص يحرر معناه من وصاية القصد الذهني، وكذلك أيضاً يحرر إحالته من حدود الإحالة الإشارية. وبالنسبة إلينا، فإن العالم هو مجموع الإحالات التي يطلقها النص. وبناءً عليه فإننا نتحدث عن «عالم» الإغريق لا لنوضح ما كانت عليه المواقف بالنسبة لأولئك الذين عايشوها، وإنما لنعيد الإحالات غير الموقفية التي تخلّد محو الأولى والتي حينئذ تطرح ذاتها كصيغ ممكنة للوجود، كأبعاد رمزية ممكنة لوجودنا في العالم. إن طبيعة الإحالة في سياق الأعمال الأدبية لها ناتج مهم بالنسبة لمفهوم التأويل. إنها تتضمن أن معنى أي نص لا يقع خلف النص وإنما في مواجهته، فالمعنى ليس شيئاً ما خبيئاً وإنما شيء مفتض. إن ما يولد الفهم هو ذلك الذي يشير نحو عالم ممكن من خلال الاحالات غير الإشارية للنص. إن النصوص تتحدث عن عوالم ممكنة وعن أساليب ممكنة لتوجيه الذات في هذه العوالم. وعلى هذا النحو يلعب الإفشاء دوراً مساوياً بالنسبة للنصوص المكتوبة كالذي تلعبه الإحالة الإشارية في اللغة المنطوقة. وبناء على ذلك يغدو التأويل هو الإدراك للعوالم المقترحة التي تطلقها الحالات غير الإشارية للنص.

إن هذا التصور للتأويل يعبر عن تحول حاسم في التركيز بالنسبة للتراث الرومانسي للهرمينيوطيقا. ففي هذا التراث كان التركيز منصباً على قدرة المستمع أو القارئ على أن ينقل نفسه داخل الحياة الروحية للمتكلم أو الكاتب. أما من الآن فصاعداً فإن التركيز يكون أقل على هذا الآخر بوصفه كياناً

روحياً منه على العالم الذي يفتضه العمل. أن تفهم هو أن تتبع دينامية العمل، حركته مما يقوله إلى ذلك الذي يتكلم عنه. فخلف موقفي كقارئ، خلف موقف المؤلف، أقدم نفسي لصيغة الوجود الممكنة في العالم التي يكشفها ويفتضها النص لي. إن ذلك هو ما يدعوه جادامر «إنصهار الآفاق» في المعرفة التاريخية. إن تحول التركيز من فهم الآخر إلى فهم عالم يستلزم تحولاً مناظراً في مفهوم «الدائرة الهرمينيوطيقية . وبالنسبة لمفكري الرومانسية، فإن المصطلح الأخير قد عنى أن الفهم لنص ما لا يمكن أن يكون إجراءً موضوعياً، بمعنى الموضوعية العلمية، بل إنه بالضرورة يتضمن فهماً مسبقاً، يعبر عن الطريقة التي يفهم بها القارئ سلفاً نفسه وعمله. ومن ثم ينتج نوع من الدائرية بين فهم النص وفهم الذات. وذلك، في عبارة مكثفة، مبدأ الدائرة الهرمينيوطيقية. إنه لمن السهل أن ترى أنه لم يكن بوسع المفكرين المختصين في تراث التجريبية المنطقية سوى أن يرفضوا الفكرة المجرّدة للدائرة الهرمينيوطيقية بوصفها فاضحة كلية، وأن ينظروا إليها على أنها انتهاك صارخ لكل قوانين إمكانية التحقق .

ومن جانبي، فإنني لا أود أن أخفي حقيقة أن الدائرة الهرمينيوطيقية تظل بنية لا يمكن تجنبها للتأويل. إن تأويلاً ما لا يكون أصيلاً ما لم يتتوج في شكل ما من أشكال الامتلاك. هذا إذا كنا نفهم من ذلك المصطلح العملية التي ينشئ بها الفرد ما هو خاص به الذي كان بدايةً آخر أو غريباً . لكنني أعتقد أن الدائرة الهرمينيوطيقية ليست مفهومة فهماً صحيحاً حين تعرض، أولاً، كدائرة بين ذاتين، ذات القارئ وذات المؤلف، وثانياً، كإسقاط لذات القارئ داخل القراءة ذاتها. دعونا نصحح هذين الافتراضين على التوالي. إن ما نجعله خاصاً بنا ، ما نتملكه لأنفسنا ، ليس خبرة غريبة أو قصداً بعيداً، وإنما أفق عالم يوجّه العمل نفسه نحوه. إن تملك الإحالة لم يعد مشكّلاً على انصهار أكثر من وعي أو على التقمص empathy أو التعاطف sympathy. ويكون انبثاق المدلول والإحالة لنص ما في اللغة هو القادم الى لغة عالم ما وليس التعرف على شخص آخر. وينشأ التصحيح الثاني للتصور الرومانسي للتأويل من التصحيح الأول. لو أن الامتلاك هو نظير الإفشاء فإن دور الذاتية حينئذ لا ينبغي أن يتم وصفه بلغة الإسقاط. ويحسن أن أقول إن القارئ يفهم نفسه في مواجهة النص، في مواجهة عالم العمل. فأن يفهم المرء نفسه في مواجهة النص لهو النقيض تماماً لإسقاط المرء لذاته ولمعتقداته الخاصة ولتحيزاته؛ أن أدع العمل وعالمه يوسّع أفق الفهم الذي لدي عن ذاتي. [....] ولذلك فإن الدائرة الهرمينيوطيقية ليست منكرة وإنما مُزاحَة عن المستوى الذاتي إلى المستوى الأنطولوجي. إن الدائرة بين صيغة وجودي – خلف المعرفة التي يمكن أن امتلكها عنها – والصيغة المكشوفة والمفتضة بواسطة النص بوصفه عالم العمل.

ذلك هو نموذج التأويل الذي أعتزم الآن أن أحوله من النصوص، كمتواليات طويلة من الخطاب، إلى الاستعارة المفهومة كقصيدة مصغّرة (برديسلي). بطبيعة الحال، إن الاستعارة خطاب موجز أكثر مما ينبغي بحيث يكشف هذا الجدل بين الافتضاض لعالم ما والافتضاض لذات المرء في مواجهة النص.

على الرغم من ذلك، فإن هذا الجدل يشير الى بعض سمات الاستعارة التي نصت عليها النظريات الحديثة، والتي لا يبدو أنها موضوعة في الحسبان حتى الآن، هذا وإن لم تكن غائبة عن النظرية الكلاسيكية للاستعارة.

دعونا نعود الى نظرية الاستعارة في كتاب »فن الشعر« لأرسطو. إن الاستعارة هي مكون واحد فقط من مكونات ما يدعوه أرسطو »الصياغة الشعرية« diction (مكونات القول) (Lexis). وبحكم ذلك، فإنها تنتمي الى مجموعة من الإجراءات التفصيلية - استخدام كلمات غير معتادة، نحت كلمات جديدة، اختصار أو توسيع كلمات - كلها تبتعد عن الاستخدام الشائع للكلمات. والآن فما الذي يؤلف وحدة مكونات القول ؟ إنها فقط وظيفتها في الشعر. إن مكونات القول هي أحد مكونات التراجيديا، المأخوذة بوصفها نموذجاً للعمل الشعري. وفي سياق »فن الشعر« تمثل التراجيديا مستوى العمل الأدبي بوصفه كلاً. والتراجيديا، في شكل قصيدة، لها معنى وإحالة. وبلغة ارسطو، يتم الحفاظ على »مدلول« التراجيديا من خلال ما يدعوه »الحكاية الأسطورية« . إننا نستطيع أن نفهم هذه الأخيرة على أنها مدلول التراجيديا لأن أرسطو يشدد باستمرار على خصائصها البنيوية. فيجب ان تحظى الحكاية الاسطورية بوحدة واتساق، كما يجب ان تشكّل من الأحداث المقدمة شيئاً ما »كاملاً وتاماً«. وبالتالي فإن الحكاية الأسطورية هي المكوّن الأساسي للتراجيديا، »ماهيتها« . أما كل مكونات التراجيديا الاخرى - من »شخوص« و »أفكار«. و »إلقاء« و »إخراج« - فهي مرتبطة بالأسطورة كأدوات أو شروط أو بوصفها أداءً للتراجيديا بما هو أسطورة. ويجب علينا ان نستخلص ان مكونات القول، ومن ثم الاستعارة، لا تشكل معنى إلا في ضوء الحكاية الأسطورية للتراجيديا. فلا يوجد معنى متعين للاستعارة خارج المعنى الإطاري الذي تحافظ عليه الحكاية الأسطورية للتراجيديا.

وإذا كانت الاستعارة ترتبط بـ »مدلول« التراجيديا من خلال الحكاية الأسطورية، فإنها تكون مرتبطة أيضا بـ »إحالة« التراجيديا بسبب هدفها العام، وهو ما يدعوه أرسطو »المحاكاة« .

لماذا يكتب الشعراء تراجيديات ويوسعون الحكايات الأسطورية ويستخدمون الكلمات »غير المعتادة« مثل الاستعارات؟ لأن التراجيديا ذاتها متصلة بمشروع إنساني أكثر جذرية ، مشروع محاكاة الأفعال الإنسانية بطريقة شعرية. مع هاتين الكلمتين المفتاحيتين - المحاكاة والشعر - نبلغ المستوى الذي دعوناه العالم المرجعي للعمل . في واقع الأمر يمكننا أن نقول إن التصور الأرسطي للمحاكاة يطوّق سلفاً كل مفارقات الإحالة. من ناحية أولى، فهو يعبر عن عالم الأفعال الإنسانية الموجودة سلفاً، اذ هو مقدر على التراجيديا أن تعبر عن الواقع الانساني، أن تعبر عن تراجيديا الحياة. لكن المحاكاة، من ناحية اخرى، لا تعني نسخ الواقع؛ المحاكاة ليست صورة طبق الأصل ؛ المحاكاة شعر أي بناء، إبداع. ويقدم أرسطو على الأقل إشارتين لهذا البعد الإبداعي للمحاكاة. أولاً إن الحكاية الأسطورية بنية أصيلة متسقة تشهد على العبقرية المبدعة للفنان. ثانياً، إن التراجيديا

محاكاة لأفعال إنسانية تجعلها تبدو أفضل، وأسمى وأنبل، مما هي عليه في الواقع. ألا يمكننا أن نقول إن المحاكاة هي المصطلح الإغريقي لما دعوناه الإحالة غير الإشارية للعمل الأدبي، أو بعبارة أخرى المصطلح الإغريقي لكشف عالم ما ؟

لو أن هذا صحيح، فإننا نكون الآن في وضع يسمح لنا أن نقول شيئاً ما عن قوة الاستعارة . إنني أتحدث الآن عن القوة وليس عن البنية أو حتى العملية. إن قوة الاستعارة تنشأ من صلتها - الداخلية بالعمل الشعري - مع ثلاث سمات: اولاً، مع الترتيبات الأخرى لمكونات القول. وثانياً، مع الحكاية الاسطورية، التي تشكل ماهية العمل، مدلوله المحايث. وثالثاً، مع قصدية العمل ككل، أي مع قصده أن يعرض الأفعال الإنسانية بوصفها أسمى مما هي عليه في الواقع - وها هنا تكمن المحاكاة. بهذا المعنى، تنشأ قوة الاستعارة من قوة القصيدة ككلية.

دعونا نطبق هذه الملاحظات، المستعارة من شعرية أرسطو، على وصفنا نحن للاستعارة. هل يمكننا أن نقول إن سمة الاستعارة المميزة التي قدمناها على ما عداها - خاصيتها الوليدة أو المنبثقة - مرتبطة بوظيفة الشعر كمحاكاة إبداعية للواقع؟ لم يجدر بنا أن نبتكر معاني جديدة توجد فقط في حضرة الخطاب إن لم تكن لتخدم الشعر في المحاكاة؟ واذا كان صحيحاً أن القصيدة تبدع عالماً فإنها اذاً تتطلب لغة تحافظ على وتعبر عن قوتها الابداعية في سياقات محددة. وبأخذ شعرية القصيدة مع الاستعارة في آن واحد كمعنى منبثق، سيكون علينا ان نعطي معنى للاثنين في آن واحد؛ للشعر وللاستعارة.

وفق هذا فإن نظرية التأويل تمهد السبيل لتقدير أخير لقوة الاستعارة. إن الأولوية المعطاة لتأويل النص في هذه المرحلة النهائية من التحليل لا تعني أن العلاقة بين الاثنين ليست تبادلية. فتفسير الاستعارة، كحدث متعين في النص، يساهم في تأويل العمل ككل.

بل إنه حتى يمكننا أن نقول إنه اذا ما كان تأويل النص ككل وجلاء نوع العالم الذي يرسمه العمل يضيئان الاستعارات المتعينة، فإن تأويل القصيدة ككل بدوره يحكمه تفسير الاستعارة كظاهرة نصية متعينة.

وكمثال على هذه العلاقة التبادلية بين الجوانب الإطارية والمتعينة من النص، سأغامر بذكر ارتباط ممكن، مضمّن في شعرية أرسطو، بين ما يقوله عن المحاكاة من ناحية والاستعارة من ناحية أخرى. المحاكاة، كما قد رأيناها، تجعل الأفعال الإنسانية تظهر أسمى مما هي عليه في الواقع، ووظيفة الاستعارة هي أن تنقل معاني اللغة العادية من خلال استخدامات غير معتادة. أليس هناك انجذاب متبادل وعميق بين مشروع جعل الأفعال الإنسانية تظهر أفضل مما هي عليه والإجراء الخاص بالاستعارة التي تعلي اللغة على ذاتها ؟

دعونا نعبر عن هذه العلاقة بلغة أكثر عمومية. لمَ يجدر بنا أن نستخلص معاني جديدة من لغتنا إن لم يكن لدينا شيء جديد لنقوله، وعالم جديد لنرسمه؟ إن إبداعات اللغة ستكون فارغة من المعنى

ما لم تكن تخدم المشروع العام لترك العوالم الجديدة تنبثق من خلال الشعر....

اسمحوا لي أن أختتم على نحو يكون متسقاً مع نظرية التأويل التي تقيم تشديدها على «إطلاق» عالم. وعلى خاتمتنا أيضاً أن تطلق بعض المنظورات الجديدة، لكن على ماذا؟ ربما على المشكل القديم للخيال الذي نحيته جانباً عن عمد. ألسنا مستعدين لأن نتعرف في قوة الخيال أنها لم تعد ملكة اشتقاق الصور من خبرتنا الحسية، وإنما القدرة على إطلاق عوالم جديدة تشكل فهمنا لأنفسنا؟ إن هذه القوة لن يتم توصيلها عبر الصور وإنما عبر المعاني المنبثقة في لغتنا. فستتم معاملة الخيال وفق ذلك بوصفه بعداً من أبعاد اللغة. وبهذه الطريقة سيظهر ارتباط جديد بين الخيال والاستعارة. وسنمنع أنفسنا، في الوقت الراهن، من عبور هذا الباب نصف المفتوح.

ترجمة: طارق النعمان

الهوامش:

١- حول هذا الموضوع أنظر:

I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric (New York: Oxford University Press, 1963) Max Black, Models and Metaphors (Ithaca: Cornell University press, 1962), Monroe Beardsley, Aesthetics (New York: Harcourt, Brace and World, 1958) and "The metaphorical twist", Philosophy and phenomenological Research, 20 (1962), pp. 293-307' Douglas Berggren, "The use and abuse of metaphor, I and II", Review of Metaphysics, 16 (1962), pp.237-58, and 16 (1963), pp. 450-72.

2- Models and Metaphors, p. 46.

٣- المصدر نفسه ص ٤٣ وانظر الشرط ٤ في تلخيصه ص٤٤.

4- Aesthetics, p. 138.

٥- من أجل المزيد قارن «التحول الاستعاري»

"The metaphorical twist"

٦- المصدر نفسه ص٢، ٣.

٧- المصدر نفسه.

٨- من أجل المزيد قارن:

Eric D. Hirsch, Jr, Validity in Interpretation (New Haven: Yale University press, 1967), Chapter 5.

محاولة لنقد مصطلح النقد التطبيقي

مجدي أحمد توفيق

مصطلح «النقد التطبيقي» من أكثر المصطلحات رواجاً ودوراناً على ألسنة الناس، وأقلامهم، يتردد كل يوم مرات ومرات في صحفهم، وكتبهم.

وكثيراً ما نقرأ الدعوة الملحاح في أحاديث الصحف إلى النقد التطبيقي، يصحبها صيحات الضيق مما يسمى باسم «النقد النظري» الذي يجعلونه مقابلاً وضداً للنقد التطبيقي، والذي يزعمون أنه كثر واستفاض حتى غمرنا، وأصبح ثرثرةً نحتاج إلى النجاة منها، وعائقاً يمنعنا من محبة الأدب، ومن قراءته؛ فنحن في مسيس الحاجة، إذن، إلى أن نعرض عن النقد النظري المتعاظم، ونوليه ظهورنا، ونتحول عنه إلى «النقد التطبيقي»، بوصفه البديل المأمول الكفيل بإنقاذ أرواحنا من الغرق.

ومن عجب أن نسمع هذه الصيحة المتكررة في بلادنا العربية، وفي صحافتنا التي طالما صاحت - بالقدر نفسه من تكرار الصياح - تستصرخ الناس، وتطالب بإنشاء نظرية نقدية عربية، لأننا نستهلك نظريات الغرب، ونؤثر التبعية الذهنية له، ولا نحاول أن نواجه نظرياته بنظرية عربية ننشئها إنشاءً.

أليس من التناقض الظاهر ظهور الشمس أن نطالب بنظرية ونحن نشكو تكاثر النقد النظري، وأن نطالب بتطبيقات ونحن نستشعر افتقاداً حاداً شديد الحدة لنظرية نرضاها ونطمئن إليها؟!

في تقديري أنها بلبلة دالة على حب الإثارة، واعتياد الصياح واتخاذه سبيلاً إلى الرزق، ونفوق البضاعة، مع كثير من الخوف من التفكير، والعجز عن مواجهة الواقع على ما هو عليه. وهي أمراض

أراها مستشرية في فئة من الناس في بلادي.

وتريد هذه الورقة أن تخضع مصطلح «النقد التطبيقي» لشيء من التأمل والمراجعة، لعلنا نفوز بشيء من الحقائق، ونتجنب شيئاً من الضجيج.

التطبيقي والعملي

اختار الناقد المشهور إيفور أرمسترونج ريتشاردز أن يسمي كتابه اللافت للنظر - وهو الكتاب الثالث في قائمة مؤلفاته بعد كتابين اشترك في اولهما مع عالمي النفس أوجدن وجيمس وود ، واشترك في ثانيهما مع أوجدن وحده - باسم «النقد العملي»[1] Practical Criticism (١٩٢٩م). لم يختر ريتشاردز أن يسميه «النقد التطبيقي» ، وهو اختيار له دلالته التي تستحق الاهتمام والتأمل.

كان ريتشاردز قد اختار بعض نصوص الشعر، وعرضها على طلابه غفلاً من اسم المؤلف، وطلب منهم أن يدون كل منهم «تحليلاته» لما يقرأ، ثم تناول ما كتبوه بالدراسة، محاولاً أن يستكشف في كتاباتهم الحالتين اللتين اهتم بهما طويلاً: الفهم الجيد للنصوص، والفهم الذي يعتريه ما يسمى باسم سوء الفهم .

لم يزود ريتشاردز طلابه بمنهج محدد يقومون بتطبيقه حرفياً على النص الادبي. ولكنه أتاح لهم حرية في الحركة ، والتحليل، والتفسير، لم يضع لهم عقولهم مسبقاً، ولم يشحن وعيهم بشحنة قوية، تسمى النظرية، تسري منهم إلى النص. الموقف كله كان تجربة علمية يحاول فيها ريتشاردز أن يصمم تجربة، لكي يبني تصوراً ذهنياً لمسارات الخبرة المعاشة مع النص وتشكلاتها. والنزعة التجريبية التي وجهته متصلة بالنزعة العلمية التي مارسها بقوة؛ فالنقد عنده علم، مهما يكن متصلاً بالخبرة، والذوق، والمعايير النسبية. وعلميته تكمن في توجيه الخبرة توجيهاً يحقق الفهم الصحيح للنص، الذي، هو، في الوقت نفسه، التقييم الصحيح له، أو اكتشاف قيمته.

يقول ريتشاردز:

«مؤهلات الناقد الجيد ثلاثة. يجب أن يكون كفؤاً في أن يخبر - بغير انحراف - حالة العقل الملائمة للعمل الفني الذي يحكم عليه. ويجب، ثانياً، ان يكون قادراً على أن يميز بين الخبرات بالنظر إلى أقل ملامح ظاهرية لها - ويجب ، ثالثاً، ان يكون قاضياً عدلاً بشأن القيم»[2].

عبارة ريتشاردز شاهدة على تصوره للنقد المتصل بمفهوم الخبرة، وهو مفهوم مرتبط بالفكر التجريبي، ارتباطاً شديداً، إنه الارتباط الماثل بوضوح ساطع عند فيلسوف من أشهر فلاسفة الحركة التجريبية هو جون ديوي ، لا نبحث عنه في ثنايا مؤلفاته لأننا نجده عنواناً لكتاب من أهم كتبه، ومن أهم اسهامات اميركا كلها في النظريات القديمة حول الجمال والخلق، وهو كتاب «الفن بوصفه خبرة»، ويكفي أن نقارن الفقرة المقتبسة عن ريتشاردز بفقرة مماثلة نقتبسها عن ديوي.

يقول ديوي:

«النقد حكم - والمادة التي ينشأ عنها الحكم هي العمل، الموضوع، ولكنها الموضوع نفسه على النحو الذي يدخل به في خبرة الناقد من خلال التفاعل بين حساسيته ومعرفته مزوداً بمخزون من خبرات الماضي، وسوف تختلف الأحكام ، كذلك، من جهة مضمونها ، عن المادة المتعينة التي تثيرها ، والتي يجب أن تدعمها إذا كان النقد موضوعياً Pertinent وصلبا »[٣]

فما كتبه ريتشاردز في كتابه الأشهر «مبادئ النقد الأدبي» العام ١٩٢٤م يجد مثيلاً له بعد عشر سنوات (١٩٣٤م) عند فيلسوف التجريبية المعروف ديوي، على نحو يقطع بالأساس العلمي التجريبي الذي يصدر عنه مفهوم النقد العملي.

لقد أشار ديوي إلى خبرات الماضي التي تشترك في التفاعل بين حساسية الناقد ومعرفته بالعمل الفني الذي هو موضوع المعرفة، وموضوع الحكم. ولكن خبرات الماضي المخزونة لم تكن في أية لحظة نموذجاً مسبقاً للتلقي، مستوفي التكوين، يقيس به العمل، ويضعه في قالبه. والموضوع، ومعرفة الموضوع، والموضوعية، شرط متكرر. وعند ريتشاردز على الناقد ان يخبر حالة عقلية ملائمة للعمل الفني الذي يتناوله؛ فخبرته ، إذن، مقيدة بالموضوع، والحكم ثمرة التفاعل الحسي العقلي، أو لنقل التفاعل الخبري. لذا فإن مضمون الأحكام خبرة معرفية قيمية، وهو لهذا مختلف عن مضمون الموضوع، الذي هو مادة متعينة لها القدرة على إثارة الخبرة المعرفية القيمة التي هي الحكم. بعبارة ريتشاردز أن الملامح الظاهرية سوف تلقى عند الناقد قدرة ، أو حساسية، تجعلها تثير لديه التمييز بين الخبرات، تمييزاً هو جوهر الحكم ، وهو القيمة المضافة من قبل الناقد على النص، بقدر ملاءمتها عقلياً، أو خبرياً للنص.

معنى هذا كله أن الحكم ثمرة لمعرفة العمل، وأن النموذج المعرفي نتيجة للخبرة، ينشأ عنها، وليست تنشأ عنه. ليس للنموذج إذن وجود مسبق. فالخبرات المخزونة القادمة من الماضي، هي، في حقيقة أمرها ، خبرات، وليست نماذج كاملة للمعرفة، لأن نمذجة المعرفة تنشأ، بعد ذلك، عن الخبرة بالمتعينات.

وفي ضوء هذه الأفكار كلها نستطيع أن نفهم مصطلح «النقد العملي»، ونستطيع كذلك أن نفهم مصطلح «تحليل العمل» الذي آثره ريتشاردز وجعله عنوان الفصل السادس عشر، [٤] من كتاب «مبادئ النقد الأدبي». ذلك أن التحليل عملية معروفة من عمليات البحث التجريبي تهدف إلى اكتشاف المكونات، وتهدف من وراء المكونات إلى اكتشاف التركيب، الذي هو، في ذاته، النموذج المعرفي الأخير المنظم للمفردات التحليلية، وللعملية المعرفية كلها. وإضافة كلمة «العمل» بعد كلمة «التحليل» في مصطلح «تحليل العمل» توضح جانباً من المراد بقولهم «النقد العملي»، فهو «عملي» لأنه معرفة تحليلية بالعمل تضع أيدينا ، آخر الأمر، على تركيبه.

نقول: في ضوء هذه الأفكار كلها نستطيع أن نفهم مصطلح «النقد العملي». وفي ضوئها كذلك نستطيع أن نفهم مصطلح «النقد التطبيقي»، ولكن عن طريق التناقض. ذلك ان النقد التطبيقي

Applied Criticism ، والنقد العملي Practical Criticism، مصطلحان متناقضان، مهما يكن بينهما من تشابه، مرده إلى ارتباط المصطلح الأول بالعمل الإجرائي، وارتباط المصطلح الثاني بالمستوى نفسه من العمل. ووجه التناقض ماثل في أن النقد العملي تتجه فيه الحركة الذهنية صعوداً من «العمل» - أو لنقل النص - إلى النموذج المعرفي الذهني النظري، أو، بعبارة أخرى، تتجه فيه الحركة من العمل إلى النظرية، ما لم تقف عند حدود العمل، منكرة على نفسها إقرار نظرية حاسمة - في حين تتجه الحركة في النقد التطبيقي من النظرية إلى التطبيق، أو من النظرية إلى العمل، أو من التصور الذهني الذي تتبناه الذات الباحثة، إلى موضوع المعرفة النقدية، أو من النموذج المعرفي المختار إلى المادة النصية التي سوف يتلبسها النموذج.

وليس أدل على صحة هذا التحليل الذي يفترض في النقد التطبيقي حركة من النظر إلى العمل من مئات الكتب، والبحوث الجامعية، التي طالعناها ووجدنا فصولها قد انقسمت إلى بابين كبيرين: الأول خاص بالنظرية، والآخر خاص بالتطبيق، على الترتيب.

هذه الثنائية التراتبية الكامنة في مصطلح التطبيق غير مشترطة في مصطلح النقد العملي، وقولنا «غير مشترطة» معناه أنها ممكنة الوجود في النقد العملي؛ ذلك أن النقد العملي مصطلح مرتبط ، بطبيعته، بالفلسفة التجريبية التي قد تجعل النموذج المعرفي النظري، المسمى باسم القانون، أو القاعدة ، أو النظرية، أو التعميم، غايته الإجراءات التجريبية العملية، فتنطوي ، حينئذ، على الثنائية التراتبية عينها، ولكن التراتب فيها مقلوبٌ مغاير لما يفترضه مصطلح النقد التطبيقي، إذ تقدّم العمل على النظر. وقد تجعل التجريبية، كذلك، المعرفة العملية غايتها، لا تستقصي من ورائها نموذجاً نظرياً تعممه على الأعمال المختلفة، مكتفية باكتشاف النموذج المعرفي الكامن في العمل نفسه، مثلما حاولت النظريات البنائية، في بعض صورها، أن تفعل. وحينئذ يخلو مصطلح النقد العملي من الثنائية التراتبية كلها، لذا قلنا إن الثنائية التراتبية «غير مشترطة».

أما النقد التطبيقي فإنه لا يتصل اتصالاً حتمياً، أو ضرورياً، بفلسفة تجريبية أو غير تجريبية، وإن تكن الحركة الذهنية فيه أقرب إلى الحركة المعروفة في الفكر المثالي، لأنها تنطلق من الذات إلى الموضوع، من النظرية إلى العمل، من المفهوم إلى المعرفة، من المتعالي إلى الحسي والأدوي، ولا نستطيع ، في الوقت نفسه، أن نقطع بانتساب مصطلح النقد التطبيقي إلى الفلسفات المثالية، لأن كلمة «التطبيقي» ليست بالضرورة من هذا السبيل.

وإذا نظرنا في القواميس الانجليزية نلتمس كلمة عملي Practical فلسوف نجدها صفة تشير إلى ما يتعلق بالممارسة practice ، وقد تميزت من النظرية ، بمعنى أنها مستقلة عنها، قد تؤدي إليها، وقد لا تؤدي إلى شيء سوى غايات الممارسة نفسها.

وأشهر استخدام لمصطلح «التطبيقي» applied هو الاستخدام المعروف في قولنا «الفنون التطبيقية» Applied Arts، ومعلوم أن الفنون التطبيقية ضرب من الفنون يختص بالوسائل النفعية، ويستهدف

إخراجها إخراجاً فنياً جمالياً، مثلما يحدث في النسيج الذي يضع له الفنان تصميماً فنياً يستفيد فيه من صيحات الفن المتنوعة، ليصير النسج قماشاً، وثياباً جميلة، مثلما يحدث في إعداد الأطباق، والإعلانات ، وما شابه.

والفنون التطبيقية ، على هذا النحو، جسر واصل بين النظريات الفنية المعتمدة، والانتاج العملي النفعي، فكأني بالفنان يطبق النظرية الفنية على المنتج الاستهلاكي.

وهذا التقابل الملموس بين النظري والعملي كامن في كلمة applied، وفي استعمالاتها اللغوية التي تدور حول وضع شيء بإزاء شيء آخر to put one thing to another، وهذا ما يتولد عنه المعاني المختلفة للكلمة، وهو، أيضاً، ما يتصل بمعنى «التطبيق» من وجود نموذج نظري يطبق على نص ما، ويتصل بالموازاة الذهنية التراتبية بين النظرية والإجراء. وفي اللغة العربية، نجد ابن منظور يقول: «الطبق غطاء كل شيء، والجمع أطباق، وقد أطبقه وطبقه فانطبق وتطبّق: غطاه وجعله مطبقاً»(٥).

والتغطية التي يدور حولها المعنى توحي بالشمول؛ فالمفترض، اذن، أن النموذج المعرفي النظري، الذي يطبق على النص، يغطي النص؛ فهو شامل لمحتوياته، ومحتوٍ لأبعاضه، ومن المعاني التي نجدها لكلمة apply في المعاجم الانجليزية معنى «ينكب على»، to fix the mind on وهو معنىً يوحي بثنائية العقل والشيء، التي تجد في معنى «التغطية» السابق عوناً على الايحاء بالثنائية نفسها، من جهة أن العقل، وهو يتأمل ويحرك الأعضاء نحو الأشياء لاستعمالها ، يغطي الشيء إدراكاً.

كل المعاني، إذن، تدور حول ثنائية النظرية والعمل. «التطبيقي» ، بهذا المعنى، ينطوي على وهم، أو على نوع من الدور. ذلك أن التطبيقي يفترض اسبقية النظري، ولكن تكوّن النظري، في ما قبل، ليس بمعزل عن معرفة الجزئيات، ما لم نتمسك بالتصور الأفلاطوني القديم الذي يقضي بأن الكليات أمثلة عليا مستقلة في عالم المثل، ولها وجود يسبق وجود الأشياء، وبطبيعة الحال لا سبيل إلى استعادة التصور الأفلاطوني القديم، على النحو نفسه الذي كان عليه، في تاريخنا المعاصر، بعد مد طويل من الفكر المعنيّ بتحليل الوجود بما هو عليه، بغير افتراض لوجود آخر سابق، غير الوجود الإلهي عند القائلين به. فإذا كانت الكليات النظرية، والنماذج المعرفية، مستقاة من الخبرة العملية بالعالم، فإن هذا هو الوجه في وصف «التطبيقي» بالدور، من جهة أن النظري يتولد عن العملي، وأن العملي يخضع ، ثانية، للنظري، وهو، كذلك، الوجه في وصفه «بالوهم»؛ ذلك ان «التطبيق» يوهم بتكون أولي للنظري بمعزل عن التطبيقي، ثم يعد بحلول النظري في العمل وتجسده فيه، والواقع أن النظرية ضرب إدراكي يتشكل عملياً أثناء الخبرة بالمدرك، ويتعدل ، جشطلتياً، في ضوء معطيات المدرك. إننا، في واقع الأمر، أمام عملية تفاعلية لها بنيتها، ولكنها مرنة، مفتوحة، دائبة الحركة.

التطبيقي والنصي

يعتقد كثير من الناس أن النقد الحديث قد انطلق من قاعدة كبرى هي التركيز على النص، والتركيز عليه وحده. وهذا صحيح، وإن لم يكن صحيحاً بإطلاق؛ فلقد شغل النقد الحديث بأمور كثيرة مهمة، ولم تكن النصوص في فرادتها موضوع اهتمامه الأكبر، بل أن أدوات اكتشاف فرادة النص في تقديري أقل الهموم الحاحاً على الناقد الحديث والمعاصر. ويظل الظن بأن التركيز على النص هو الشعار الأكبر، والوصية الأولى، والدرس الأهم، في النقد الحديث، ظناً معقولاً مقبولاً.

ولقد ربط كثير من الناس - ربطاً متواتراً - بين انبثاق فكرة التركيز على النص، وانتشار النزعة النصية، من جهة، والتحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى من جهة أخرى؛ فلقد «كان العالم الرأسمالي يغري بالليبرالية السياسية التي لم تنفصل عن الدعوة الفكرية إلى تحرير الأعمال الفنية، سواء في تأكيد حضورها المحايث الذي ينطوي على المفارقة، أو الدعوة إلى القراءة المدققة والدراسة الداخلية للنصوص المكتفية بنفسها..»[٦] . ويعمق هذا الربط النزعة النصية، ويعممها، ويعطي لوصفها بأنها طابع عام للنقد الحديث والمعاصر مصداقية ورسوخاً.

واوضح من ينسب اليهم الدعوة إلى التركيز على النص هم أصحاب مقولة الشعرية، أو الأدبية، الذين يؤمنون بأن موضوع علم الادب هو دراسة أدبية الأدب، أو شعرية، مشيرين « ... إلى «الأدبية» بوصفها المجال النوعي المتميز للعلم الصوري الذي لا يهتم بالنصوص الأدبية المفردة وإنما بالخطاب الأدبي المجرد، من حيث هو المبدأ المولد لعدد غير محدود من النصوص. هكذا، أصبحت الشعرية العلم الكلي للبنية العامة (الأدبية) التي ليست حاصل جمع الظواهر التجريبية للأعمال الأدبية، وإنما النسق الكلي الذي يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها. وليس معنى ذلك أن الشعرية لا تهتم بالأعمال الأدبية المفردة او تسقطها من الاعتبار، إنها لا تهتم بها في ذاتها من حيث هي مجلى لحدوس فريدة غير قابلة للتكرار، ولكنها تهتم بها من حيث هي مجال للنسق الكلي، أو مظاهر للقوانين المحايثة، التي ينطوي عليها كل عمل أدبي، وذلك في صلته النوعية بغيره من الأعمال التي تتولد مثله عن القانون الكلي أو نسق البنية (الأدبية) الشاملة»[٧].

وبهذه الصياغة يتحدد الموقف الخاص بالشعرية من النص، بوصفه موقفاً نصياً، لكنه يقوم، في جوهره، على اكتشاف القانون الكلي، والنسق الشامل، من وراء النصوص.

ولم يتجاوز البنائيون كثيراً حدود هذا الموقف فلقد كان « ... النقد البنائي يصر على مبدأ (أدبية الأدب) طبقاً لنظرية الانبثاق، ودراسة الأعمال في نفسها، وعزلها عن خالقها بقطع حبل السرة الذي كان يربطها به من جانب، وإغفال السياق الاجتماعي والتاريخي من جانب آخر»[٨]. من ثم يتيسر لنا أن نفهم المراد بالنصية في سياق يتجه فيه البحث إلى استجلاء قوانين عبر نصية، أو فوق نصية. والمراد آليات للتحليل لا تتجه إلى استكشاف صورة المؤلف منعكسة على مرآة النص، أو صورة المجتمع، أو التاريخ، مرتسمة عليه. وبالانقطاع عن الاستجابة للآليات القديمة يكتسب «النص» -

بوصفه مفهوماً عاماً يتجسد في نصوص فرادى - أهمية كبيرة، تحول النص المفرد إلى جسر يقود إلى قوانين أعم، أو إلى علم غير فردي وأعلى، هو علم النص. ومن الواضح أن المعالجة، إلى الآن، ليست تطبيقية ، ولكنها تجريبية، تنطلق من النص إلى القانون، انطلاقاً نعده صورة من صور البحث التجريبي العملي، يخالف صورة أخرى ممكنة تطلب معرفة النص في ذاته، ولا تصعد منه إلى القانون، وهي صورة ممكنة سوف تتأسس بوضوح حين ننشئ علم «الفروق الفردية» بين النصوص الأدبية، يصير فيه موضوع العلم إدراك فرادة النص، وتميزه، بوصفه حالة من حالات الإختلاف، وليس التوسل بالنصوص إلى أفق متعالٍ من القوانين الكلية.

لقد احتل أصحاب النقد الجديد مكاناً مهماً في الدعوة إلى التركيز على النص، لأنهم مارسوا هذا الضرب من التركيز، ولأنهم جعلوا من المقولات البارزة في كتاباتهم مقولة «القراءة الفاحصة» Close Reading، المركزة على النص وحده ومن أهم النصوص النقدية التي دونها النقاد الجدد مقال «عقيدتي» My Credo، الذي نشره كلينث بروكس في «كينيون ريفيو» في شتاء ١٩٥١م، وجعل اوله مجموعة من المقررات التي تمثل عقيدته النقدية، منها: « ... النقد الادبي وصف وتقييم لموضوعه - ... الاهتمام الأول للنقد اهتمام بمشكلة الوحدة - نوع الكل الذي يشكله العمل الأدبي، أو يخفق في أن يشكله، والعلاقة بين الأجزاء المتنوعة، بعضها البعض، في بناء هذا الكل»[٩]

وتكاد كلمة «وصف» تكون مفتاحاً أكبر لأبواب النقد الحديث، بوصفها تحولاً عن المنهج التاريخي القديم، إلى التحليل الوصفي، وبعبارات ياكبسون المشهورة، فهي تحول عن المستوى الرأسي الدياكروني، إلى المستوى الأفقي السينكروني، مجاراة لمن يعربون الكلمات. والتحول عن التاريخ إلى الوصف هو التحول كذلك إلى التركيز على النص، فهو موضوع الوصف، وهو مراد بروكس من كلمة الموضوع بعد الوصف. وما يريده بروكس من العناية الوصفية بالنص يتمثل في المبدأ الثاني من مبادئ عقيدته النقدية الذي يجعل أول اهتمامات النقد، وأعلاها، الاهتمام بالوحدة العضوية، ودراسة ما ينشأ بين أجزاء النص من علاقات، تتضافر معاً فيها حتى تصنع كلاً شاملاً يمثل وحدة النص، ويستحق به النص أن يسمى نصاً، وهذا كله ظاهر الدلالة على التحديق المستمر في تضاعيف النص، وإزاحة ما عداه عن الاهتمام.

ولكن ما عداه لا يزاح تماماً. ففي أعماق النص أشياء أعلى.

نشر جون كرو رانسوم Jhon Crowe Ransom مقالة «الشعر: التحليل الشكلي» في «كينيون ريفيو»، في صيف ١٩٤٧م، وقال فيه: «السبب الشكلي الوحيد الذي نهتم بأن نقدره هو ما نستطيع معه أن نستدعي هدفاً إنسانياً ثابتاً ما، والسبب النهائي الوحيد الذي يحقق أي خير هو ما يمكن أن يدرك نفسه في الحقيقة الشكلية»[١٠]. ههنا نجد نزعة إنسانية باطنة في التحليل النصي، أو نجد نزوعاً إلى الصعود من النص إلى حقيقة ثابتة، أو إلى هدف إنساني ثابت، فوق النص، وكامن في الحقيقة الشكلية للنص. البحث الآن يفقد قدراً كبيراً من تجريبيته، ويقترب من التطبيقية، لأنه يصدر

عن تصور مسبق لهدف إنساني ثابت يلتمس في النصوص، ولكنه لم يبلغ حدّ أن يشكل نموذجاً معرفياً مكتملاً يفرضه على النص قبل أن يدلف إليه.

إننا نلمس بين عبارات رانسوم وبروكس من ناحية، وعبارات ريتشاردز من ناحية أخرى، تشابهاً قوياً، ونزعة نصية واحدة. وقد نذكر الآن تجربة ريتشاردز السابق ذكرها في الاستعانة بالقراء، فنلتفت عرضاً إلى نظريات القراءة التي كانت دعماً ضخماً للنزعة النصية الحديثة. وما حاوله ريتشاردز حاول مثله بعض الباحثين الاسلوبيين الألمان، فقد أجروا تجارب واختبارات على مجموعة من القراء، طالبين منهم أن يبروزا بالتخطيط الجمل أو الكلمات التي يرون لها أهمية أسلوبية خاصة، أو تلك التي تلفت نظرهم بصفة عامة، لاتخاذها أساساً للتحليل، والتمييز عندئذ بين درجات متفاوتة من التأثير الأسلوبي طبقاً للنسبة المئوية التي أبرزت وحدته الاسلوبية أو خططتها.(١١)

وعند ريفاتير محاولة أخرى مشابهة أنتجت عنده ما يسمى باسم «نموذج القارئ» ، أو «القارئ النموذجي». والفكرة أنه يجيز ، لأجل رصد الوقائع الأسلوبية في نص ما لكاتب ما، الاعتماد على قراء لهم وعي متميز باللغة والنصوص وسياقاتها، ويسميهم «المبلغين» - هؤلاء يقدمون للباحث ردود أفعالهم تجاه المواضع الأسلوبية المثيرة لهم، إقبالاً أو نفوراً، وهي ، بطبيعة الحال، محملة بحمولة كبيرة من أحكام القيمة، لا يسلم بها الباحث، ولا يمحوها ، بل تساعده على إدراك الواقعة الأسلوبية. وبعد أن يحصي الباحث ما ائتلف له من وقائع أسلوبية في النص، يشرع في تحليلها. وريفاتير معروف في تحليلاته بالرصد الدقيق لظواهر التضاد البنيوي. (١٢) وبشيء من التأمل نكتشف أن هذه المحاولات المثيرة تستخدم القارئ تجريبياً وإجرائياً، ولا تعطيه صدارة، أو مركزية، بل هو وسيلة للوصول إلى النص، ثم أن النص نفسه وسيلة للوصول إلى الانتظام البنائي والأسلوبي بقوانينه الأعلى. والذين يتابعون النقد المعاصر يعرفون جيداً أن تطورات النزعة النصية لم تقف عند هذا الحد البنائي، و«أهم ما حدث في مجال الشعرية هو الانتقال خلال العقدين الأخيرين من المواقع البنيوية إلى نطاق شعرية النص والتداولية الادبية»(١٣). ودعمت الانتقالات الجديدة النزعة النصية نفسها لكي يستمر الناقد المعاصر محدقاً في النص وحده، وبدرجة متزايدة. وليس من شك في أن مصطلح «النقد التطبيقي» يواكب هذه النزعة النصية، ويؤكد الحرص على المضي في إثرها، والاستجابة لها. ولكنه، في الوقت نفسه، يروغ منها.

«النقد التطبيقي» مصطلح محايد لا يدل على تبنٍ لأية نظرية من النظريات النصية المختلفة، هو حياد غير مفيد، لا هو بالأخذ ، ولا هو بالترك. والتباس «النقد التطبيقي» - في استعمالاتنا الشائعة - بالتحليل النصي، مع غيبة نظرية نصية، ليس إلا ضرباً من عجز المصطلح عن أن ينضج عملية معرفية فعالة.

التطبيقي والقرائي

وكذلك يلتبس - في استعمالاتنا الشائعة - مصطلح «النقد التطبيقي» بما يسمى باسم «القراءة»، حتى يضع بعض الكتاب إحدى الكلمتين محل الأخرى، على استواء بينهما. ونريد الآن أن نوضح ما بينهما من تباعد. في مقال لهانز روبرت ياوس، نشر العام ١٩٦٩م تحت عنوان «التغير في نموذج الثقافة الأدبية»، ألمّ ياوس بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية، وانتهى إلى أن بدايات «ثورة» في الدراسات الادبية المعاصرة قد تهيأت. وقد نظر ياوس إلى البحوث الأدبية، مستعيراً فكرتي «النموذج» و «الثورة العلمية» من كتابات توماس . س. كون ، بوصفها إنجازاً شبيهاً باجراءات العلوم التطبيعية. (١٤)

ولقد ميز ياوس، في بحثه، بين أربعة نماذج للثورات العلمية: الأول هو النموذج الانساني الكلاسيكي، والثاني هو النموذج الوضعي، والثالث هو النموذج الشكلاني الجمالي، والرابع - وهو أحدثها، بخاصة وقت كتابة ياوس لبحثه - هو النموذج الماثل في نظريات التلقي [١٥].

ويعد النموذج الجديد تحولاً كبيراً في مركز التحليل؛ فبعد أن كان المحلل يتجه إلى النص ليركز عليه، أصبح الاتجاه منصباً على بيان فعالية القارئ في تشكيل النص، في غيبة المؤلف. ولكن هذا التحول ليس يعني أن النص قد غاب، فالقارئ لا ينشط بمعزل عن نص يستثيره، ويمارس عليه فعالياته - من ثم أصبحت نظريات التلقي معنية بعلاقة النص بالقارئ، وأصبحت ، كذلك نمطاً جديداً من النظريات النقدية النصية التي لا يزال التركيز فيها منصباً على النص، وإن يكن التركيز في نظرية التلقي ينصب على النص من زاوية رئيسة واحدة، هي زاوية تفاعل القارئ معه. ولم يكن ياوس الرائد الأوحد لها؛ فإلى جواره ارتفعت قامة فولفجانج ايزر.

اهتم إيزر بصفة مبدئية بالنص المفرد، وبكيفية ارتباط القراء. ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها ملحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلاً، أو مدمجة فيها [١٦] ورفض ايزر التفسير التقليدي الذي حاول أن يستخرج من النص المعني المخبأ فيه، وذهب إلى أن المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، فهو أثر يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده.[١٧] وطرح ايزر، في هذا الصدد، مفهوم القارئ الضمني، الذي هو، عنده، حالة نصية، وعملية إنتاج للمعنى، على السواء، وهو عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة.[١٨] وما يصوره إيزر يعود إلى مفهوم قديم مهم في نظريات التلقي ذات الطبيعة الظاهراتية فلسفياً، والمراد مفهوم الدائرة التأويلية hermeneutic Circle. ويفسر هانز - جورج جادامر التأويلية قائلاً: «التأويلية كلمة كانت قد أصبحت عامية تماماً في القرن الثامن عشر، ولكنها اختفت من بعد، عملياً، مائة عام. وقد كانت غالباً - وعلى نحو أصيل - كلمة من كلمات لغة الحياة اليومية، حتى أنها قد تضاف إلى شخص ما قد نصفه بأنه أسلوب من الفهم لإنسان ، شخص يعرف كيف يرتبط بكائن إنساني آخر ويدرك ما هو صامت، وغير معبر عنه بوضوح في

الآخر»[١٩]. جادامر يفهم التأويلية بوصفها قدرة الإنسان على فهم الأشياء فهماً شاملاً يدرك ما خفي فيها وما ظهر، يدركها في شمولها، وهذا الضرب من الفهم يتطلب حواراً بين المدرك وما يدركه، فهو يتلقى معطيات ادراكية من الموضوع، ينسقها في ذهنه مكوناً بنية إدراكية ما - كما يقول أصحاب نظرية الجشطلت -، وهو يعدّل البنية الإدراكية كلما عرضها على المدرك ولم تنطبق على معطيات جديدة فيه، حتى ينتهي التفاعل بين المدرك والموضوع الذي يتبادلان فيه العطاء، يعطي الأول ملامح، ويعطي الثاني تراكيب، بهدف استيفاء صورة حقيقة المدرك في الإدراك، فتضطر الصورة المنشأة إلى استكمال المعطيات بإضافة ما لم يعط، بإضافة ما هو صامت، ضمني، متوارٍ في موضوع الادراك - ويصنع هذا كله دائرة تأويلية لما يولده من علاقة تبادلية دائرية بين الذات والموضوع، القارئ والنص.

ماذا نريد من هذا كله؟

نريد أن ينكشف لنا عوار جديد في مصطلح النقد التطبيقي. القراءة ليست تطبيقاً لشيء. لا نماذج محددة تطبق. القراءة تفاعل تبادليّ. ومصطلح النقد التطبيقي أعجز من أن يتسع لمعنى القراءة. صحيح ان التطبيق يعني التغطية، وهو معنى فيه من الشمول ما في القراءة من الشمول. ولكن القراءة تظل عملية حية مفتوحة، متجددة، أوسع أفقاً من الأفق المتاح لنظرية تطبق على نص إذا وجدت.

التطبيق والمطبّق عليه

ناقشنا في ما سبق كله مصطلح «التطبيق» ، وذهبنا إلى أنه يكتنفه العوار من جهات:

١- فهو يفترض وجوداً مسبقاً لنظرية غير مؤسسة، وتحتمل اللاتطابق مع النص،

٢- وهو بافتراض النظرية يخالط النص، مفترضاً تغطيته، ولا سبيل إلى ذلك ما دام العمل تطبيقاً وليس إصغاءً لصوت النص، ومتابعة لعلاماته،

٣- وهو بافتراض النصية يفترض أنه قراءة ، ولا سبيل إلى أن يكون قراءة؛ لأن التطبيق ينفي النشاط التفاعلي، ويؤسس لنموذج قهري تفرض فيه الذات نموذجها المعرفي على النص. ونستطيع ان نجمع هذا كله في إشكالية كبرى تسري في الجهات الثلاث، تلك هي الأحكام المسبقة، والنماذج المعرفية المسبقة التي تسيطر على الذات، وتحاول الذات أن تسيطر بها على الموضوع، فتتحول عملية التفاعل إلى فعل قهري مزدوج: فالذات مقهورة لنموذجها المعرفي الذي يقيد حريتها وانطلاقها ونموها ، والموضوع مقهور للذات التي تصير له قاهراً.

وأشهر نماذج الإعاقة للتفاعل الخلاق الامتلاء بحكم مسبق يجعل الذات تقبل النص أو ترفضه من قبل أن تطلع عليه. ونعرف أمثلة أخرى كانت الإعاقة فيها راجعة إلى إختلاف النص عن النموذج المعرفي، الذي تحمله الذات و «تطبقه» على ما يعرض لها من نصوص - وكلنا يذكر موقف عباس محمود العقاد من الشعر الحر، وإحالته شعر صلاح عبد الصبور إلى لجنة النثر بالمجلس الأعلى لرعاية

الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، بدلاً من لجنة الشعر. فنموذج العقاد المعرفي الذي يحمله للشعر لا يتسع لنص عبد الصبور، لذا أخرجه من نطاق الشعر كليةً، وصنفه نثراً. وما أشد الخطأ الذي نقع فيه حين نحاكم العقاد لندين موقفه أخلاقياً! إننا يجب أن نقدر صعوبات النماذج المعرفية الكامنة في الأذهان - إن ظهور نص جديدة تقنياته، مبتكر منحاه، مبتدع نمطه، يعني مخالفة النموذج المعرفي السائد مخالفة تستوجب الإصطدام بالنص، وإنكاره، والطعن عليه، من كل جهة، فتغيير النماذج المعرفية أمر شديد الصعوبة.

وليست إشكاليات قراءة النصوص بمقتصرة على إشكالية التطبيق السابقة وحدها، بل إن الذات المطبقة لها إشكالياتها، والنص المطبق عليه له إشكالياته بالمثل - أما المطبق فقد يكون إعداده ناقصاً، فمحصوله اللغوي ضعيف، ومعارفه العامة ضئيلة، ومثابرته منقطعة، فيحول نقص الإعداد بينه وبين القراءة الفعالة. وقد يكون المطبق مطارداً بصور شخصية من أزمان حياته، أو من خبراته التي تخصه، فتتسلل إليه أثناء القراءة، وتسقط نفسها على النص المقروء، فيرى في بعض اجزائه شخصية يكرهها، أو شخصية يحبها، فيكره النص أو يحبه لا لشيء يقوم في النص، وإنما لأشياء تقوم في نفسه، وتسيء، بالإسقاط، إلى النص. والحوار بين الذات القارئة والنص الذي تقرؤه يمثل، إلى حد كبير، حواراً بين الصور؛ فالذات تختزن في ذاكرتها حشداً غير قليل من الصور، والنص يطرح عليها صوره في مقابل صورها، فإذا اجتهدت في أن ترى صور النص، وتضمها إلى مخزون صورها، وكفت نفسها عن ان تخرج صورها، وتدسها في النص، ولا ترى سواها، نجت من أن تسقط ذاتها على النص إسقاطاً يشوه صورة النص، ويجعله يبدو على وجه بعيد عما به من صور حقة. ولكي تستطيع الذات أن ترى صور النص صافية، وأن تضمها إلى خبراتها، يلزمها أن تتفاعل مع صور النص، وأن تشارك في إنتاجها قرائياً.

وفي مقابل إشكاليات الذات لا يخلو النص المطبق عليه من إشكاليات ؛ فهو قد يكون غير محقق؛ فبعض أجزائه مبتورة، وألفاظه غير مفسرة، ونصوصه المضمنة فيه غير منسوبة إلى أصولها، إلى آخر مظاهر نقص التحقيق، وما قد تبلغه من تصحيف أو تحريف، وكلها قد تشجع على انحراف القارئ عن النص. وقد تبدو صعوبات اللغة المهجورة قليلة الأهمية بالقياس إلى صعوبات الوعي الأخرى، ولكن لدينا مثالاً دالاً على خطورة صعوبات اللغة، وأثرها الذي يبلغ بالذات أسوأ مدى. والمثال المقصود هو صاحب طه حسين الذي ذكره، على سبيل التخيل، في المقال الأول، من المجلد الأول، من حديث الأربعاء، وهو المقال الذي نشره بجريدة الجهاد بتاريخ ٣٠ يناير سنة ١٩٣٥، وتحت عنوان «أثناء قراءة الشعر القديم». وكان صاحب طه حسين ثائراً شديد الثورة على الشعر العربي القديم، لاختلاف الزمن الذي يعيش فيه عن الزمن القديم الذي يصوره الشعر، ولما سببته الحضارة الحديثة من مباعدة بين المحدثين والقدماء باختلاف أساليب الحياة والتفكير والذوق والمزاج، ولسبب غير ذينك السببين من اختلاف الزمن واختلاف الحضارة، هو عسر اللغة، فالألفاظ ضخمة مستغلقة،

وسؤال المعاجم مشقة كامدة، فآل به الأمر إلى كراهة الشعر القديم أعظم الكراهة. وطفق طه حسين يهدئ روعه، ويرد حججه، مؤكداً أن الأدب القديم أساس ثقافتنا، مقوم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا، وليس التجديد في إماتة القديم، وإنما التجديد في إحياء القديم، وأخذ ما يصلح منه للبقاء، أما صعوبة اللغة فهي عنده حافز إلى القراءة؛ لأن الصعوبة تنشط للبحث في المعاجم والشروح[٢٠].

وسنضرب مثالاً ثانياً. ذلك هو الباقلاني (= أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم، المتوفى سنة ٤٠٣هـ)، في كتابه «إعجاز القرآن». فلقد أخذته الحمية للقرآن، واستولت عليه الرغبة في إثبات إعجاز القرآن وتفوقه على سائر ما يقول البشر ويكتبون، فظن السبيل المؤدية إلى ما يريد هي الطعن على الشعر، وتسخيف القول، وإثبات الركاكة عليه، وتشويه الجمال الماثل فيه، وليست تلك بالسبيل. يوضح الباقلاني خطته في نص طويل قائلاً: «وإذا كانت الفصاحة في قول الشعر أو لم تكن، وبيَّنَّا أن نظم القرآن يزيد في فصاحته على كل نظم، ويتقدم في بلاغته على كل قول؛ بما يتضح به الأمر اتضاح الشمس، ويتبين به بيان الصبح - وقفت على جلية هذا الشأن

....

إذا أردنا تحقيق ما ضمناه لك، فمن سبيلنا أن نعمد إلى قصيدة متفق على كبر محلها، وصحة نظمها، وجودة بلاغتها، ورشاقة معانيها، وإجماعهم على إبداع صاحبهم فيها، مع كونه من الموصوفين بالتقدم في الصناعة، والمعروفين بالحذق في البراعة، فنقفك على مواضع خللها، وعلى تفاوت نظمها، وعلى اختلاف فصولها، وعلى كثرة فضولها ، وعلى شدة تعسفها، وبعض تكلفها، وما تجمع من كلام رفيع، يقرن بينه وبين كلام وضيع، وبين لفظ سوقي، يقرن بلفظ ملوكي، وغير ذلك من الوجوه التي يجيء تفصيلها، ونبين ترتيبها وتنزيلها».[٢١]

في القسم الأول يقرر الحكم قبل العمل، يشير أولاً إلى اختلاف الناس في الحكم للشعر بتفوق بلاغته على بلاغة النثر، فبعضهم يحكم للشعر، وبعضهم يحكم للنثر، وأغلبهم يؤثرون الشعر ويعدون بلاغة العرب مقترنةً به في مقامها الأعلى. ولكن ذلك لا يعنيه كثيراً، وليس من شأنه أن يحقق فيه القول، وأن يقطع برأي يحسم الخلاف - وإنما يعنيه أن يجاريهم فيما يزعمون حتى يثبت عليهم الحجة التي تقرر ما يريد. وما يريد هو أن نظم القرآن أعلى مرتبة من كل نظم آخر. هذا هو الحكم المسبق الذي يتحول عند الباقلاني إلى مسلمة، وإلى أساس يبني فوقه عمله كله. بطبيعة الحال لسنا الآن ننفي إعجاز القرآن، على أي وجه، ولسنا ننفي عن القرآن البلاغة المرتفعة إلى أعلى مقامات البلاغة. وإنما نريد أن نلاحظ كيف كان الباقلاني نموذجاً للنقد التطبيقي، بكل ما فيه من إشكاليات كثيرة تعوق صاحبها عن قراءة النص. وفي أول الفقرة الثانية كلمة قوية الدلالة على الانطلاق من حكم مسبق هي قوله «ما ضمناه لك»؛ فالحكم المسبق قول مضمون، موثوق فيه، لا يراجع، وهذا ينطلق منه إلى النقد التطبيقي الذي يأتي مصداقاً له مسلماً به.

أما العمل التطبيقي فهو يحدد في أنه سوف:

١- يعمد إلى قصيدة متفق على كبر محلها، ٢- ثم يعمد إلى بيان مواضع خللها. وكانت القصيدة المتفق على كبر محلها التي عمد إليها الباقلاني هي معلقة امرئ القيس من السبع الطوال المشهورات المجمع على تقديمهن على سائر قصائد العرب. حدد الباقلاني شرط الاختيار تحديداً يدل على أنه يعمل من داخل النموذج المعرفي التراتبي المتداول بين العرب القدامى. ولكن هدفه أن يرفع القرآن إلى أعلى سلم التراتب فوق أقوال البلاغيين كلها. ثم حدد استراتيجية التحليل التطبيقي إنها تلمس العيوب والمطاعن. وبهذا صار العمل التطبيقي عند الباقلاني نقدياً غير جمالي. لم يعد العمل التطبيقي قراءة بالمعنى التفاعلي للكلمة. يقف الباقلاني عند البيتين الشهيرين:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

يعلق الباقلاني فيشير إلى رأي من يتعصبون لامرئ القيس، فهم يعجبهم أنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر العهد والمنزل والحبيب، وتوجع واستوجع، في بيت واحد. ويرى الباقلاني أن إشارته إلى رأيهم تدل على علمه بمواضع المحاسن والصناعة إن وجدت، فهي ، إذن، تؤدي وظيفة احتجاجية، هدفها تحطيم الحجج المستخدمة لإثبات جمال القصيدة. وأول خلل ينص عليه الباقلاني في البيتين أنه استبكى معه الخليّ، وإنما يصح طلب الإسعاد في البكاء، فأما أن يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه، فأمر محال. وعند الباقلاني أن الأماكن الخمسة التي ذكرها امرؤ القيس في البيتين، وهي «الدخول»، و «حومل»، و «توضح»، و «المقراط»، و «سقط اللوى»، لا تفيد، وقد كان يكفي الشاعر أن يذكر بعضها. ويرد على الأصمعي في رأيه أن «لم يعفُ رسمها» تجعل الرسم سبباً للحزن كلما شاهدناه، في حين يرى الباقلاني أن الشاعر إذا كان صادق الود زاده عفاء الرسوم جدة عهد، وشدة وجد. فضلاً عن أن الشاعر في البيت الثالث وصف الرسم بأنه دارس فناقض نفسه. وقوله «لما نسجتها» - عند الباقلاني - تعسف قادته إليه ضرورة الشعر، وكان ينبغي أن يقول «لما نسجها» لأن الأولى تذكير ما، أولى من تأنيثها على تقدير أنها الريح. وقريب منه قوله «لم يعف رسمها»، فالأولى «رسمه» لأنه ذكر المنزل، فإن أراد البقاع المذكورة فقد أخل، لأنه إنما يريد صفة منزل الحبيب.[٢٢] وبالنظر إلى حجج الباقلاني ندرك على الفور أنه يلتمس المعايب، ولا يرى شيئاً من المحامد، ويعول كل التعويل على منطقية الجملة، وهو تعويل متصل بالنزعة النقدية الحجاجية التي تهيمن على خطابه. مرد هذه النزعة إلى انتماء كتابه كله إلى علم الكلام، وهو مدخلنا إلى إدراك الطابع الأيديولوجي الذي يطبع كلامه، ويطبع علم الكلام كله، بوصفه علماً للاهوت تصطرع فيه المذاهب التي يريد كل منها حيازة قبول الجماهير، وقبول الدولة، لمذهبه.

وما أسهل أن يجاب عن اعتراضات الباقلاني بكلمات قلائل. فالاستبكاء متصل بما يشعر به رفيقا الشاعر من فقد يملأ الحياة حولهما، بل بما يشعر الناس كلهم من شيوع للفقد، مما يجعل حزن

الشاعر ليس حزناً خاصاً، بل جديراً بأن يتصدر النص، قادراً على اجتذاب أسماع الناس، ومحبتهم لقصيدة تعلق بقلوبهم. ولماذا لا نشعر بأن في ذكر أسماء الأماكن التي يمر بها الشاعر نوعاً من تحسس المكان، والتوثق منه، والإحساس بأن مآله كله إلى زوال، وإن لم يكن لم يزل بعد، فلم يعف رسم هذه الأماكن، خلافاً لمنزل الحبيب الدارس؟. من ثم لا حجة في الزعم بأن المراد رسم منزل الحبيب وحده، فالرسوم علامات الأماكن، ولكن الأماكن كلها نهب للزوال، وأيدي الرياح تقبل عليها من الجنوب والشمال تغطيها بنسيج متماسك من الرمال، كأنها ثياب نسجتها الرياح، وألقت بها على الأرض؛ هي ثياب الفقد - يستطيع الباقلاني أن يقبل ما ينكره، لولا انطلاقه من حكم مسبق، واتباعه استراتيجية للنقض والتماس العيوب. ولا نعرف لماذا يفترض أن إعجاز القرآن لا يتحقق بغير النعي على بلاغة البشر؟ - لماذا لا يفترض أن بلاغة القرآن تزداد وضوحاً وازدهاءً كلما ازدادت حظوظ الشعراء من البلاغة؟ لماذا لا تكون بلاغة الشعر العالية وسيلة لإدراك بلاغة القرآن وقراءتها؟ لقد أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني من بعد، فكانت دلائل الإعجاز عنده متصلة بدلائل الروعة في بلاغة البشر. فالقرآن لم يأت ليبذ القول الركيك الذي تنفتح فيه الثغرات من كل جهة من جهات القول، ولا شرف في هذا النوع من التفوق على أصحاب الركة. وإنما الشرف في أن القرآن متميز البنيان وسط أقوال البشر الممتازة. إن الشعر مرآة مهمة طالما نظر فيها العلماء ليروا بلاغة القرآن. ولكن هذا كله مرده إلى النزعة التطبيقية الموجهة بحكم مسبق.

خاتمة

حاولت فيما سبق أن أراجع مصطلح النقد فعرضته على مادة معرفية من بدائل مهمة، ضمت ثلاثة بدائل: النقد العملي، ونقد النص، ونقد القارىء، ووجدتها ثلاثتها أفضل من مصطلح النقد التطبيقي. فالبدائل الأخرى تستند إلى أسس نظرية معروفة، في حين يقف مصطلح النقد التطبيقي مفترضاً نظرية يطبقها ولا يعرفها. وهو يخضع النص لحاجات الأدوات المعرفية التي يطبقها فلا يصغي إصغاءً كافياً لصوت النص، ولا يقرأ، بحرية علاماته. وهو بافتراض التطبيق لتكوين نظري ما على نص لا يملك الخصائص التفاعلية التي تتيح للنص أن يعدل النموذج، ويتوافق مع القارىء، وينتجان معاً البنية والدلالة.

لقد بدا لي أن مصطلح النقد التطبيقي يشيع شيوعاً خطراً، يحتاج إلى مراجعة؛ لأنه شيوع يفترض نظرية للتطبيق، في وقت يشيع فيه أيضاً التبرم بالنظرية. إنه مصطلح يدعم الالتباس دعماً قوياً. وهو، من بعد، يتعلق بإشكاليات حادة تعترض عملية التطبيق من جهة، والذات المطبقة من جهة، والنص المطبق عليه من جهة أخرى. فمن جهة عملية التطبيق يتمثل الاختلاف بين المطبَّق - بوصفه المنظومة النظرية أو المفهوماتية التي تطبق - والمطبق عليه - بوصفه النص - معضلة كبرى. فالأحكام المسبقة، والنماذج المعرفية المسبقة، يمكن أن تحول بين الذات القائمة على التطبيق ومعرفة النص

معرفة صادقة فتنكره، وتغلق السبيل أمام الوصول إليه على نفسها. هذا ما مثلنا له بموقف العقاد من الشعر الحر بوصفه اختلافاً في النموذج المعرفي، وبموقف الباقلاني من قصيدة امرىء القيس بوصفه إعاقة منشؤها الصدور عن حكم مسبق.

أما الذات القائمة على التطبيق فإنها مخزن من الصور الشّخصية قد تكون ناقصة، أو لا تفي بالحاجات التفاعلية التي يتطلبها النص، ويحيل إليها، فتمارس إسقاطاً، أو نكوصاً، أو ضرباً من ضروب تداخل صور الذات وصور النص الذي تتشوش معه صور النص. وأما النص المطبق عليه فقد يكون محروماً من الإعداد الصحيح، أو مكتوباً على نحو ضئيل الحظ من الوظائف التواصلية، فيساعد على انقطاع التواصل مع القارىء. وتنبع هذه الإشكاليات من عرض «النقد التطبيقي» على نظرية القراءة، وملاحظة صراعات القراءة في ضوء مفهوم التفاعل.

ولكن كيف يمكن إصلاح مفهوم النقد التطبيقي؟.

يمكن إصلاح النقد التطبيقي بأن يكف عن أن يكون تطبيقياً، فيصبح، في مقام البحث العلمي، إجراءات عملية، وعمليات تجريبية، ويصبح في مقام النقد العام الموجه إلى جمهور القراء، قراءة فعالة حرة خلاقة، تصغي إلى صوت النص، وتتواصل مع علاماته.

إننا في مسيس الحاجة إلى القراءة الخلاقة، كل يوم...

الهوامش:

1 - I. A. Richards, Practical Criticism, Routledge Paper backs, 1929.

2 - I. A. Richards, Principles of literary Criticism, Routledge and Kegan Paul, 1967, P.87.

3 - John Dewey, Art as experience, A wideview/ Perigee Book, New York, Third Impression, 1980, P.P. 309 - 310.

4 - Richards, opcit, P.P. 87- 102.

٥ ـ ابن منظور ـ لسان العرب ـ طبع دار المعارف ـ ٢٦٣٦/٤ مادة طبق.

٦ ـ د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ـ ١٩٩٨م، ص ص٨٨ ـ ٨٩.

٧ ـ المصدر نفسه، ص٢٢٠.

٨ ـ د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص٣٣٢.

9 - Cleanth Brooks, My Credo, in, Twentieth Century Literary Criticism, selected essays, by Marie Kamel Dawood, Ph.D. Cairo, the Anglo - Egyption Book shop, 1986, P.160.

١٠ ـ المصدر نفسه ـ ص١٣٨.

١١ ـ د. صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، بيروت ـ دار الآفاق الجديدة، ط١ ـ ١٩٨٥م ـ ص٢٣٧.

١٢ ـ أنظر تفصيل ذلك في المصدر السابق، ص١٨٧ ـ ١٩٠.

١٣ ـ د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة، ع١٦٤ . ١٩٩٢م، ص٦٩.

١٤ ـ روبرت هولب: نظرية التلقي ـ ترجمة: د. عز الدين اسماعيل، المملكة العربية السعودية، جدة ـ النادي الأدبي بجدة، ط١ ـ ١٩٩٤ـ ص ص ٣٩ ـ ٤٠.

١٥ ـ أنظر تفصيل ذلك في المصدر السابق ص ص ٤٠ ـ ٤٦.

١٦ ـ المصدر نفسه ص ٢٠١.

١٧ ـ المصدر نفسه ص ٢٠٢.

١٨ ـ المصدر نفسه ص ٢٠٤.

19 - Hans - George Gadamer, The Relerance of the Beautiful and other essays, edited by Robert Bernasconi, translated by Nicholas Walker, Cambridge University Press, 1989, P.141.

٢٠ ـ أنظر المقال تاماً في: طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط١١، ص ص ٩ ـ ١٧.

٢١ ـ الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف ـ ط٥ ـ ١٩٩٥، ص١٥٦.

٢٢ ـ المصدر نفسه ص ص ١٦٠ ـ ١٦٢.

أضواء على المصطلح النقدي العربي

عبد الكريم درويش

في كتابه «المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك»، يذهب الدكتور «عبد العزيز حمودة» إلى أنّ المصطلحات النقدية المعاصرة التي أفرزتها الحداثة الغربية وما بعدها، في تجلياتها المتعددة في المدارس النقدية الحديثة من نقد جديد وبنيوية وتفكيك ومن مدرستي التخاطب والاتصال، تثير أزمة عند متلقي وقراء الحداثة الغربية ذاتها، ويضرب مثالاً على ذلك تعليق أستاذ الشعر والنقد «جودسون» على بحث «جاك دريدا» في مؤتمر جون هوبكنز /١٩٦٦/- وقد اعتبر في حينه «مانفستو» التفكيكية - الذي جاء فيه: «إن بحث دريدا يقنع القراء بأنهم لا يعرفون لغتهم، وأكثر من ذلك، فكرهم. يجب أن تتم دراسة للغات النقد قبل أن يصبح لأي شيء نقوله حول الأدب معنى» [1].

وإذا كانت هناك أزمة مصطلح نقدي بهذه الخطورة بالنسبة للمتلقي الغربي أو الأميركي من داخل الإطار المعرفي والمزاج الثقافي، اللذين أفرزا هذا الفكر وتلك المذاهب النقدية، فلا بد أن أزمة المصطلح النقدي بالنسبة للمتلقي العربي من خارج ذلك الإطار المعرفي والمزاج الثقافي تصبح أزمة مركبة وأكثر حدّة وخطورة. فالمصطلح النقدي الذي لا يشير إلى دلالات معرفية محددة، بل يحدث ارباكاً وارتجاجاً داخل الواقع الثقافي الذي ارتبط به، حريّ بأن يحدث فوضى واضطراباً في الدلالات المعرفية عندنا، نحن العرب أصحاب الأطر الثقافية والقيم المعرفية المغايرة والمختلفة تماماً. فحينما ننقل، نحن الحداثيون العرب، المصطلح النقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية، فإنه يفرغ من دلالاته ومضامينه ويفقد القدرة على أن يحدد معنى. وإذا نقلناه بضفيرته الفلسفية وجدائله المعرفية أدى إلى الفوضى والإهتزاز، يقول د. عبد العزيز حمودة: «إذ أن القيم المعرفية القادمة مع المصطلح تختلف، بل تتعارض أحياناً، مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف، وأصبح نشاطنا

الفكري في البنيوية والتفكيك ضرباً من العبث أو درساً في الفوضى الثقافية، وكلاهما نوع من الترف الفكري الذي لا يتقبله واقعنا الثقافي». (٢)

وإذا كنا نتفق وصاحب هذا الكتاب القيّم والثريّ بشروحاته وانتقاداته الذكية، والغني بالتقاط المفارقات الساخرة اللّماحة، إلا أننا سنركز على الذين هم على الضفة الأخرى من نقده، الذين نحن الآن مقبلون على قراءتهم، بمعنى أولئك الباحثين الذين اجتهدوا بعد عناء بحث واستقصاء تاريخيين وبأمانة علمية، فكان لهم أجران لا أجر واحد. فالحديث بالإطلاق والتعميم يضعنا أمام لوحة سوداوية متشائمة ومشهد ثقافي عربي بائس وضحل، مما يُبخس هؤلاء حقهم بعد أن أثبتوا قدرتهم في نحت المصطلح النقدي وتبيئته بما يتلاءم وواقعنا العربي. فقد تمّ لديهم عزل المصطلح النقدي الذي استخدموه عن دلالاته المعرفية والثقافية، وتمت تنقيته من شوائب وبراثن واقعه الغربي ليصبح قالباً كانطياً فارغاً، يتم ملؤه ومن ثم توظيفه بما ينسجم ويتناغم والواقع العربي المختلف فعلاً. ولكن، قبل أن نستعرض أبحاثهم سنقوم بتعريف المصطلح النقدي.

ما هو المصطلح ؟

يقصد بالمصطلح كلمة أو مجموعة من الكلمات، تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، يقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح، بهذا المعنى، هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم، والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكثيفية لما قد يبدو مشتتاً في التصوّر.

وإذا كان للمصطلح مثل هذه القوة التكثيفية والتأطيرية، فإن الإشتغال بهذه الأداة، ولا شك، سيبرز مدى قوة إدراك المشتغل بها بخطورة الإستعمال الإعتباطي لها، لأن التحكم في المصطلح هو، في النهاية، تحكم في المعرفة المراد إيصالها ومدى القدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة، والتمكن من إبراز الإنسجام القائم بين المنهج والمصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما. ولا شك أن كل إخلال بهذه القدرات سوف يخل بالقصد المنهجي والمعرفي الذي يرمي إليه مستعمل المصطلح.

ولهذا، فإن فعل المصطلح يشترط لتحققه أن يحافظ على العناصر المفهومية التي شكلته، وأن يتمكن من خلق تواصل متبادل بينه وبين اللغة التي ينتجها ويدفعها، وبينه وبين الموضوع الذي يريد معالجته. إنّ المصطلح في حاجة إلى تبين ما يجر معه من الأفكار والمفاهيم، التي يكونها عَبر تشكله، من حقول معرفية متباينة.

والمصطلح بهذا المعنى لغة واصفة ذات جوهر، وليست دالة فقط. لغة ترسّخ كل نشاط راغب في الاصطلاح المفهومي، على حد تعبير «غريماس». وهكذا نجد للمصطلحات أنساباً وانتماءات إلى الأصول الفلسفية أو التاريخية أو السيكولوجية أو اللسانية أو العلمية، كما يذهب «أميل بنفست». وقد نجد للمصطلح الواحد انتماءات متباينة تُثير التباساً أثناء الإشتغال به. ولهذا لا بدّ من تحديد الوجهة التي نريدها من المصطلح، وخاصة إذا كان من المصطلحات الملتبسة مثل مصطلح «الواقعية».

فلهذا المصطلح استعمالات متعددة، أحصاها «خلدون الشمعة» خلال بحثه في سجلات الواقعية بما يزيد عن خمسة وعشرين مصطلحاً[٣].

وسننظر في المصطلح إلى الطرق التي يشتغل بها في الخطاب، والكيفية التي يشغله بها منتج هذا الخطاب. وقد اعتمدنا هنا على بعض الأبحاث المنجزة في المغرب العربي، وهي الأبحاث الثلاثة:

١) بحث د. عبد الملك مرتاض، حول: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، ديسمبر ١٩٩٨[٤].

٢) بحث الأستاذ إدريس بلمليح، حول: الرؤية البيانية عند الجاحظ ١٩٨٤[٥].

٣) وبحث الأستاذ محمد الدغمومي، حول: النقد القصصي والروائي في المغرب من بداية الإستقلال إلى سنة ١٩٨٠[٦].

لقد أجمعت الأبحاث الثلاثة المنجزة على تقديم أداتها المصطلحية قبل الإشتغال بها، مما يدل هنا على أنّ خطاب نقد النقد كان على وعي بأهمية عرض المصطلح، سواء بتعريفه أو شرحه بغية استجلاء حمولته الفكرية والمفهومية، خاصة وأن أغلب المصطلحات التي شغلتها الأبحاث مستوحاة من حقولٍ معرفية ذات مرجعية غربية، أو أنها تحمل لبساً في حاجة إلى توضيح أو شرح أولي أساسي. ويمكن أن نمثّلً لذلك ببعض ما جاء في الأبحاث الثلاثة:

هكذا يعرف خطاب د. عبدالملك مرتاض مصطلحاته بالصورة التالية:

١) الرواية، Roman: يتفق «مرتاض» مع ما ذهب إليه «ميشال زيرافا» من أن الرواية «عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنها جنس سردي منثور، لأنها ابنة الملحمة، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية» (ص٢٧). إن الروائي يختلف عن الراوي، فهو ينقل حديثاً مسروداً، تحت شكل أدبي فني جمالي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من المشكلات السّردية «كاللغة، والشخصيات، والزّمان، والمكان، والحدث، يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف والحبكة والصراع» (ص٢٦). إن لغة هذا الجنس الحظي، والأدب السرديّ «هي مادته الأولى» (ص٢٩)، والخيال «هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال تمّ تشكيلها على نحو معين» (ص٢٩). وينتقد مرتاض الموسوعة العربية الميسرة لعدم تعرضها لهذه المادة، ودون أن تجشم نفسها عناء البحث في أصل هذا اللفظ، ولا في أمر اشتقاقه وتطوّر مدلوله، شأن الموسوعات الأخرى.

٢) الشخصية، « Perssonnage »: «إن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلاً للمصطلح الغربي هو شخصية، وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس أن يكون «الشخص» هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلاً، ويموت حقاً. بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية، ... فارتأينا تمحيصه، لدى الحديث عن

السرديات، للعنصر الأدبي الذي يطفر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة»(ص٨٥). إن مرتاض ينتقد كل من يستخدم هذا المصطلح دون تمييز واضح بين الشخصية والشخص والبطل، أمثال (لويس عوض، شوقي ضيف، فاطمة الزهراء سعيد..) ملتقياً مع الناقد «رولان بارت» الذي يذهب إلى أن شخصيات الروائي هي كائنات من ورق، ليس إلاّ.

٣) **المناجاة**، « Le monologue interieur »: «ما المناجاة؟ ولمَ أطلقنا هذا اللفظ العربي القحّ على ما يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة تحت مصطلح «المونولوج الداخلي»، وهو مصطلح هجين دخيل جيء به من قول الفرنسيين على يد أديبهم الشهير (إدوار دي جران) » (ص١٣٦). ولطالما أن «النجواء» تعني في اللغة العربية «حديث النفس ونجواها»، كما يذهب الزمخشري في أساس البلاغة، فإن مرتاض يعرّف المناجاة في كتابه «تحليل الخطاب السردي»، ويؤكد على هذا التعريف في «في نظرية الرواية» على أنها «خطاب مضمن داخل خطاب آخر يتسم حتماً بالسردية: الأول جوّاني، والثاني برّاني. ولكنهما يندمجان معاً اندماجاً تاماً.. لإضافة بعد حدثي، أو سردي، أو نفسي، إلى الخطاب الروائي» (ص٢١١). ولتصبح المناجاة حديث الروح للروح، وحوار العقل مع العقل، وبوح الذات لنفسها، في لغة حميمية دافئة تندس بين السارد والشخصيات الروائية، وتمثل السكينة وتبعث الطمأنينة والأمن الذاتي.

٤) **الحيّز**، « Espace »: إن مرتاض يؤثر مصطلح «الحيّز» الثري على «الفضاء» الشحيح الذي يشيع في الكتابات الأدبية النقدية العربية المعاصرة: [إن مصطلح «الفضاء»، من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيّز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل.. على حين أن المكان نريد أن نقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده] (ص١٤١). وينتقد مرتاض تلك الترجمة الشائعة لكتاب «غاستون باشلار» بـ «جماليات المكان» كشكل من أشكال إساءة ترجمة هذا المصطلح الشائع، فهي - برأيه - ترجمة غير سليمة يجب أن تصبح «جماليات الحيّز».

٥) **المهذاة**، « La fable »: قياساً على المأساة، والملهاة، والمشجاة، وهي مصطلحات غدت مألوفة في لغة النقد والميتانقد: [إن المصطلح الوارد في لفظ واحد كان يترجم بجملة مؤلفة من أربعة ألفاظ، كما في قول المترجمين «الحكاية على لسان الحيوانات» ترجمة لمصطلح « fable » الذي ترجمناه نحن تحت مصطلح المهذاة] (ص٣٢٠). وكان هذا المصطلح قد ترجم عن الناقد «رولان بارت» في مجلة «آفاق» ١٩٨٨ عدد/٩-٩/ بـ «الحكاية على لسان الحيوانات».

هذه بعض نماذج من تقديم خطاب «مرتاض» للمصطلح. وهي تدل على مدى وعيه بأهمية تقديم المصطلح. غير أننا نلاحظ أن «مرتاض» لا يريد أن يتوقف طويلاً عند المصطلح، فتارة يقدم المصطلح

بتعريف كامل، وتارة يقدم جزءاً منه ويحيل على مصدره/ (الشعرانية، لسانياتي)/ ، وأحياناً يختزل التعريف كما تبين النصوص الدالة على ذلك، بل إنه كان يعرّف المصطلح أحياناً في الهامش (هامش رقم ٣، ص ٣١٣ ، هامش رقم ٢٥ ص ٣٢٠) ، أو يقدّم جزءاً منه في المتن ثم يكمله في الهامش. قد يفهم من هذا أن المصطلح عند الباحث لم يكن موضوعاً وإنما أداة فقط. وإذا كنا نرى أن للباحث سلطته التقديرية التي يتوقف بها عند المصطلح بصورة متعددة، إلاَّ أنه بإمكاننا أن نتساءل: متى يجب أن نقف عند المصطلح لنقدمه ونوضحه، ومتى يجب أن نقفز عليه ونختصره؟ إن لهذه المسألة علاقة بالقارىء، وبنوع المصطلح المقدم حسب قوة تداوله أو ضعف تداوله. كما أن لهذه المسألة علاقة بمدى تمكن مستعمل المصطلح بالمصطلح والقصد المنهجي منه. ونستطيع أن نوجز هنا صيغ تقديم المصطلح عند «مرتاض» كما يلي:

١) صيغة التعريف الشامل، الذي يجمع فيه كل العناصر المكوّنة للمصطلح. ويظهر في هذه الصيغة أن الخطاب كان يدرك أهمية المصطلح المقدّم ويبنى على إلحاح منهجي.

٢) صيغة التعريف الجزئي والإحالة على مصدره، أو الإحالة إلى الهامش من أجل إكمال التعريف بالمصطلح، أو تعريفه كلية في الهامش.

٣) صيغة لا يقدم فيها التعريف، وإنما يكتفي فيها بذكر المرجع الذي أخذ منه (غريماس، رولان بارت، ميشال زيرافا..).

لا شك أن الباحث له ما يبرِّر أيضاً مثل هذا التعامل مع المصطلح بصيغ مختلفة: من ذلك، فهو يفترض قارئاً متخصصاً - نموذجياً - يساهم معه في إنتاج خطابه، إلاَّ أن في هذه الصيغ المختلفة ما يفرض تساؤلاً من صميم المصطلح، هو: هل كان «مرتاض» يقصد فعلاً إلى توضيح وتعريف أداته المصطلحية، أم أن المصطلح هنا كان ذريعة ووسيلة فقط؟ نظن أن «مرتاض» كان يتنازعه أمران أن يدقّق أداته ويوضحها في المتن، أو يندفع في تحليله وانسياب كتابته، ويظهر أن »مرتاض» كان ينجرّ الى التحليل والوصف لموضوعه. فكان المصطلح يعكر عليه هذه العملية التحليلية في الأساس في الوقت الذي كان يدرك أهمية المصطلح. ولهذا وجدناه يتردّد في صيغ تقديمه للمصطلح بين تلك الصيغ المذكورة، ولهذا كانت ممارسة التحليل والكتابة - أقوى من الانتصار للمصطلح. ومع ذلك فداخل هذا الانجذاب الذي يعبّر عنه خطاب مرتاض، يمكن ان نبحث عن أهمية تقديم المصطلح. ومن خصائص مراحل التأسيس دائماً هذا النوع من القلق الإيجابي في الكتابة وعدم الاستقرار الذي يسعى إلى خرق قوانين الكتابة التقليدية.

ونجد بحث الاستاذ/ ادريس بلمليح/ يدرك بدوره أهمية المصطلح، فيقدم مصطلحه، كما د. عبد الملك مرتاض، قبل الاشتغال به. وللتعريف على صيغ تقديمه للمصطلح، نمثل لذلك ببعض ما جاء في بحثه:

١) **رؤية العالم:** [إن أصل المصطلح غربي، استعمل لدى كتاب كثيرين في أوروبا ، ولكن

الاستعمال المثمر الذي جعل منه وسيلة من وسائل البحث الموضوعية في مجال النقد الأدبي، يرجع الى جورج لوكاتش (الذي استخدمه استخداماً علمياً في العديد من أعماله، ثم مضى به لوسيان غولدمان الى الحد الأبعد من الاستعمال). والمصطلح يعني في دلالته عند هذين الناقدين رؤية العالم، أي تصوراً معيناً للانسان والطبيعة والوجود، يستطيع ان يحققه ويعبر عنه في أعماله مفكر أو أديب أو شاعر أو فيلسوف بمفرده، تبعاً لشروط شخصية واجتماعية تعود في التفسير الأخير الى اعتبار هذا الفرد عبقرية فذة، عرفها تاريخ أمة من الأمم، واعتبار رؤية العالم وعياً جماعياً عبرت عنه هذه العبقرية في شكل من الأشكال الفكرية أو الادبية] (ص١١).

ويوضح مصطلحه بصورة أوضح قائلا: [ولهذا، فإن رؤية العالم بنية، إنها كل متناسق منتظم، يتكون من عناصر مستقلة ومتكاملة في آن واحد، ومستقلة باعتبارها أجزاء ذات وظائف مختلفة داخل البنية، ومتكاملة باعتبار الوحدة التي تنتظم العناصر داخلها.

يجب، أولاً، أن نبحث في الأعمال الأدبية عن عناصر الرؤية المستقلة بعضها عن بعض استقلالاً ذاتياً، ثم أن نكشف، ثانياً، عن تكاملها، أي جماعها الذي لا تستطيع بدونه أن تكتسب قيمة ما بالنسبة للرؤية] (ص١٢ - ١٣).

٢) **البنية**: يقول »إميل بنفنست«: [هذا ما نعنيه مبدئياً بكلمة بنية: هي أنماط خاصة من علاقات تربط بين وحدات من مستوى معين، كل واحدة من نظام ما تعرف إذن بجماع العلاقات الذي تدعمه مع الوحدات الأخرى، والتقابلات التي تندرج تحتها. إنها كيان مترابط ومتقابل، كما قال سوسير] (ص١٣). وهذا التعريف نفسه تقريباً، نجده في قول »كلود ليفي ستراوس«: [تتسم البنية بطابع المنظومة، فهي تتألف من عناصر يستتبع تغير أحدها تغير العناصر الأخرى] (ص١٣).

٣) **السيمياء**: حاول الباحث أن يقدم مصطلح السيمياء كمبحث علمي جديد في الدراسات الادبية الغربية المعاصرة، وقد حاول أن يلتقط تكون هذا المصطلح، من خلال المفاهيم التي اعترته عبر تشكله من »بيرس« الى »سوسير« ثم »بيسنز« و »بريتو« و »مونان«، حتى »بارت«. وفي هذا العرض التاريخي المقتضب المركز لتطور هذا المصطلح: السيمياء، ينتهي الى التمييز في داخله بين اتجاهين قائلاً: [ونستخلص تبعاً لهذا أن السيمياء المعاصرة تسير في اتجاهين مختلفين: الأول، يبحث في إطار العلامات، ويدرس أنظمتها المختلفة وهو سيمياء الدلالة، والثاني، يبحث في إطار الإشارات فيبين أنساقها وقوانينها، وهو سيمياء التواصل]. ويلخص بريتو ذلك قائلاً: [إن السيمياء - بحسب بيسنز - يجب أن تهتم بالوقائع المدركة والمرتبطة بأوضاع شعورية، أنتجت عمداً كي تعمل على معرفة أوضاع الشعور هاته. وكي يعلم الشاهد غايتها: سينحصر موضوعها، إذن، في الوقائع التي ندعوها اشارات على عكس بارت الذي يوسع مجال الدراسة، ليشمل كل الوقائع الدالة، مدرجاً - تبعاً لهذا - وقائع كاللباس مثلاً، الذي يتركه بيسنز عمداً خارج نطاق البحث. إن التمييز، الذي يبرز الكاتبان المذكوران أهميته بغلو، بين التواصل الحقيقي والمظهر العادي، أو بين التواصل والدلالة،

يمكنه أن يزودنا أيضاً بمفتاح الفرق الذي يفصل بين المنحيين اللذين يمثلانهما. إن كان التواصل هو الذي يكون موضوع السيمياء بالنسبة لبيسنز، وبالنسبة لبارت، فإن الدلالة هي التي تكون ذلك] (ص١١٩).

كما يقدم الباحث بلمليح بعض مصطلحات الجاحظ مثلما جاءت في كتاب هذا الأخير، ليبحث من خلال ذلك التقديم ما يجمعها والمصطلحات السيميائية المعاصرة. وهكذا قدم مصطلحات مثل:

– النصبة: (وهي الحالة الدالة من غير نطق، أي أنها إشارة صامتة ومعبرة عن مكنونها بمظهرها الخارجي الذي يفضي إلى باطنها، ويحث المتأمل على استكناهه واستبطانه، يقول [الجاحظ] «وأما النصبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد» ص ١٢٠. كما يقدم مصطلحات للجاحظ مثل: الاشارة والعقد والخط واللفظ. وفعل الشيء نفسه في مصطلحات بلاغية كثيرة، بحثاً عن دلالتها الموحية وعرضها أمام القارئ ليتبيّن ما تحمله هذه المصطلحات من دلالات تبرر المنهج المرصودة لخدمته.

وبالنظر إلى المصطلح، كما عرض في خطاب بلمليح، فإننا نجده قد اتخذ صيغاً مختلفة لتقديمه، ونجمل هذه الصيغ في الصورة التالية:

١) تقديم المصطلح، كما جاء في أصوله الأولى، غربية أو عربية، من خلال عرض نصوص موثقة دالة على ذلك. وتعتمد هذه الصيغة انتقاء نصّ أو جملة من النصوص التي تعبّر عن مفهوم المصطلح بشكل مركز . ويحيل الباحث هنا على المصدر الذي أخذ عنه المصطلح، كما يؤكد الخطاب على تبني الباحث للتعريف كله أو جزء منه من خلال التصريح بذلك، أو من خلال الإشتغال به في الخطاب.

٢) كل مصطلحات بلمليح جاءت مقدمة ومعروضة في المتن، بحيث لم يعتمد على الهامش إلا في الإشارة إلى المراجع والمصادر. ويعبر هذا عن مركزية اهتمام الباحث بمصطلحه، إذ هو يسعى جاهداً الى استيفاء غرضه ضمن مركزية خطابه. بل إنه كان يورد تعريفات مختلفة لمصطلح واحد، بحثاً عن بعض أوجهه التي قد يجدها في مصطلحات الجاحظ. أي أن تعريف المصطلح كان محكوماً بالقصد المنهجي عند الباحث.

٣) اعتمد الباحث في تقديم مصطلحه أيضاً على استعراض مراحل تكوّن المصطلح، كما فعل في مصطلح السيمياء. ولعلّ هذه الصيغة من أهم الصيغ التي يمكن التركيز عليها في البحث العلمي الأدبي العربي المعاصر، لأن كثيراً من المصطلحات قد اكتسبت حمولتها الفكرية والمفهومية عبر تشكلها في الزمان والمكان والثقافة المغايرة لبعدنا التاريخي والحضاري. إن تقديم المصطلح تقديماً تكوينياً، يوقف الباحث والقارئ العربيين على تضاريس المصطلح ويجعلهما يدركان استيعابه في حقله العربي المعرفي، وما هي الإمكانيات التي يتيحها مساره التكويني ليشتغل بصورة طبيعية وإيجابية في خطابنا العربي – نقد النقد هنا مثلاً. وهنا لا بد من ملاحظة أن الباحث حينما يعتمد على هذه الطريقة في بعض مصطلحاته، لا بد أن يخلص إلى الجانب الذي يريد أن يشغل به المصطلح

في خطاب نقد النقد العربي، حتى لا يبقى العرض التاريخي للمصطلح مجرّد استعراض للمعرفة دون ضبط الغاية المنهجية منها.

٤) حاول الباحث أن يقدم المصطلح الأجنبي والمصطلح العربي في الوقت نفسه (وهذا ما فعله د. عبد الملك مرتاض)، ولعل الجمع بين هذا التقديم راجع الى موضوع البحث أولاً، وإلى القصد المنهجي في البحث، فالمنهج يسعى إلى إثبات أو إثارة مدى صلاحية الإشتغال بالمصطلح الأجنبي في خطاب نقد النقد العربي القديم – خطاب الجاحظ، وإلى التنبيه إلى أن في مصطلحات الجاحظ المختلفة مؤشرات للبحث السيميائي واللساني المعاصرين.

ولعلّ ما يفيد البحث الأدبي العربي المعاصر من تقديم للمصطلح، مثل تقديم بلمليح، هو الجانب المنهجي والمعرفي. منهجياً يؤكد البحث على أنه يمكن أن نتعامل مع النص العربي القديم، من أجل استيعابه أكثر كلما ابتعدنا عنه. أي أن المناهج المعاصرة مثل: البنيوية التكوينية، والدرس السيميائي واللساني، تتيح لنا امكانيات جديدة لفهم اللغة العربية القديمة، بمحمولها الإشاري والرمزي والأسطوري والبلاغي في علاقتها مع العالم الذي كانت تبنيه أو تتخيله، والقيم التي كانت حارسة أمينة لها. إن المنهج المتبع في البحث يفتح آفاقاً جديدة للنص العربي أكثر مما تفعل المناهج التقليدية. وبدون إدراك هذا العنصر الحداثي الذي تتيحه الثاقفة العلمية الواعية، لا يمكن للنص العربي – لغة وزماناً وإنساناً – أن يدخل باب الحداثة.

يمكننا أن نقول عن بحث «الدغمومي» بأنه من الأبحاث التي تجعل من المصطلح موضوعاً وأداة في الوقت نفسه. فقد وصف اللغة الاصطلاحية وتطرق إلى أهمية المصطلح وخطورته، بل خصص قسماً من بحثه لذلك. كل هذا يدل أيضاً على وعي جاد بالمصطلح ودوره في تخصص الخطاب وخدمة المنهج. فهو يلجأ الى تقديم مصطلحاته بتعريفها وشرحها باقتضاب تارة، وبإسهاب تارة أخرى. كما أنه يستعين بالهامش إذا ظهر له أن بعض المصطلحات بحاجة إلى توضيح أكثر. ومن ثم كانت عملية تقديم المصطلح عند الباحث تقوم على تقليب المصطلح على عدة أوجه ليتأكد من أنه قد أوضح مادته الاصطلاحية. وجاء بحثه بذلك بحثاً في المصطلح وبالمصطلح، وتنوّعت مصطلحاته وكثرت بتعدد المناهج المتبعة في البحث. وسنقتصر على نماذج من تقديمه للمصطلح كما جاءت في خطابه:

١) **الخطاب**: [غير أن مفهوم الخطاب يأتي ليحتوي مفهوم النص ويضعه في دائرة أوسع، فلا يعزله عن شروط تلقّظه وتداوله في مجال حيوي نشيط، ومعنى ذلك أن استعمالنا لمفهومي الخطاب والنص لا يأتي، أو لا ينبغي أن يأتي، بمعنى واحد، بل بفارق تصوري واضح. ويمكن نتيجة لذلك توضيح مفهوم الخطاب بكونه تشكيلاً (Formation)] ينتظم داخل نظامين (orders): نظام لساني ونظام دلالي – براغماتي (Semantico-Pragmatique).

ويمكن شرح ذلك بأن «الملفوظ» النصّ نتيجة مباشرة لنظام لساني يعمل فيه نظام آخر يتحدد كمؤسسات «الأدب»، «المعرفة»، «النقد»، ونتيجة ذلك تولد أشكال من «الخطاب» وفق تفاعل

النظامين عبر حضور تأثير جانب معين من تلك المؤسسات، يمتلك الخطاب خصوصيته، وكل ذلك يجري داخل شروط التواصل. إن الخطاب عند التحليل يتطلب معالجة مجموعة «أنظمة» تنشط في الخطاب وتحدّد فاعليته إزاء نفسه وإزاء السياق (الظرفي) الذي يعمل فيه. ومن خلال ذلك يكتسب حضوره وفاعليته ومعناه]. إن كل طرف من هذه الأنظمة يحتاج الى شرح. [وأي شرح يتطلب بناء لغة واصفة تسمي كافة العناصر والعلاقات التي يقوم عليها كل نظام] (ص٧-٨).

ويقول عن الخطاب ايضاً: [إن الخطاب بهذا المعنى - كما يتصوره غريماس - قصة لها بداية ولها نهاية، أي حركة بين حالة ابتدائية وحالة نهائية - يعبر الخطاب بينهما باستعمال قدراته، التي تبدو مجموعة أفعال تريد تحقيق المعرفة أو تصحيحها أو التساؤل عنها، مما يكسب الخطاب «منطقاً» سردياً.

٢) **الخطاب النقدي:** [وبناء على ما سبق ، نرى أن العناصر الأساسية في تحديد الخطاب النقدي كمفهوم يمكن صياغتها على النحو التالي: إن النقد ليس سوى خطابات، لها خصوصية نابعة من اشتغال أفعال الخطاب على موضوع أدبي، مما يكسب هذه الخطابات بعداً ما ورائياً أي كعمل باللغة على موضوع مجسم لغوياً، وهو بتلك الخصوصية، ومن خلالها يعمل داخل مجال الثقافة والمعرفة كفعالية مرتبطة بالسياق السوسيوثقافي. واختصاراً، نقتصر على هذا التحديد الموجز: إن النقد خطاب ما ورائي، يشتغل كعلاقة بموضوع أدبي ويرتبط به بصورة ملائمة، عبر مجموعة من الآليات التي تخدم الموضوع، أو الأحكام المرتبطة بالموضوع ذاته، أو بمجاله الخاص] (ص٨).

٣) **آلية الاحتجاج:** [هذه الآلية التي تهدف الى جعل العلاقة بين الناقد والقارئ علاقة اقناع وحوار، عادة ما تعتمد على جملة من الأفعال، مثل الاستدلال والتعليل، والاقتباس والاستشهاد والمقارنة والتمثيل والتقسيم والبرمجة، حتى يحاصر المتلقي، فيحدث لديه الاقتناع أو يقبل الدخول في عملية تلقي الخطاب والمساهمة في انتاجه] (ص١٢).

ويشرح هذا المصطلح أكثر في الهامش بقوله:

[نقصد بالحجاجية ما يذهب اليه عدد من الباحثين في مجال الخطاب الاقناعي، والذين يسمون مجموعة الآليات التي يهدف بها صاحب الخطاب الى التأثير في السامع أو القارئ، بالاقناع العقلي، أو الإمتاع العاطفي من أجل إحداث فعل من الأفعال وتحقيق المقصد من إنجاز الخطاب] (ص٢٢).

٤) **اللغة الواصفة:** يعرفها الباحث في الهامش قائلاً: [نقصد باللغة الواصفة مجموعة الألفاظ الاصطلاحية الحاملة لمفاهيم ، تمكن الناقد من الحديث عن «موضوعه» والذي هو مظهر لفظي بدوره]. فهي إذن لغة [ليست فقط لغة دالة، بل هي لغة ذات جوهر، إنها ترسخ كل نشاط راغب في الاصطلاح المفهومي] (هامش ٥، ص٢٠).

٥) **السياق:** يعرّفه في الهامش أيضاً: [نقصد بالسياق مجال التلفظ الثقافي والاجتماعي، والذي يشرحه «أوسفالد ديكرو» بالتفريق بين السياق والحوار، ويرى أن السياق هو مجموعة الظروف

أو الوسط حيث يجري فعل التلفظ (سواء أكان مكتوباً أو منطوقاً).] وينبغي أن نفهم من هذا في الوقت نفسه أن السياق يشمل المحيط المادي والاجتماعي، الذي وقع فيه الفعل، وأيضاً الصورة التي لدى المتكلمين والهوية التي لديهم، والفكرة التي يضعها كل واحد عن الآخر، [»بما في ذلك الصورة التي يملكها لنفسه بالنظر الى ما يظنه الشخص الآخر». وأيضاً الأحداث التي سبقت فعل التلفظ، وبصفة خاصة العلاقات التي كانت بين المتكلمين، وخاصة تبادل الكلام الذي يندرج ضمن فعل التلفظ القائم] (هامش ٨، ص٢٠).

ويمكن أن نجد مثل هذا التقديم للمصطلح في الهامش، مثل الحوارية، عرضه في هامش ١١ من ص ٢١، وكذلك مصطلح: التنميط، قدمه في هامش ١٤ من ص ٢١. وقدم تعريفه للايديولوجيا في هامش ١٧ من ص ٢٣. ويمكن لعملية إحصائية ان تبرز كثافة المصطلح وتنوعه في خطاب الدغمومي، وليس بإمكاننا أن نحيط بها جميعها، وما أوردناه فقط للدلالة على الصورة التي قدم بها مصطلحه. وبالنظر إلى الصيغ التي قدم بها مصطلحه، فإننا نجد أنه، بالاضافة الى اعتماد الصيغ التي وجدناها عند بلمليح، حاول أن يتقصّى العناصر المكونة للمصطلح. وخير مثال على ذلك، ما قدم به مصطلح »السياق الثقافي». فقد حاول تقسيمه الى عناصر متعددة، أملاً في أن يمسك بأجزائه الصغرى المكونة له، شأن محلّل الخطاب، الذي يبحث عن النظام المؤسس للمصطلح. ومن ثم جاء خطاب الباحث مبنياً على تفكيك المصطلح وتتبع أنسجته الدقيقة وبنياته الصغرى. ومثل هذا التعامل في تقديم المصطلح يختص به خطاب الدغمومي عن الخطابات السابقة. ومرد ذلك في نظرنا إلى اعتبار المصطلح موضوعاً في البحث نفسه، واعتماد منهج تحليل الخطاب الذي صاغه من عدة مناهج. ومن شأن هذا المنهج، الذي يسعى إلى وصف لغته ولغة الموضوع، أن يتابع المصطلح ويحلّله تفكيكياً وتركيبياً، ليتمكن من مواصلة عملية تحليل خطابه في علاقة تقاطعية بين امتدادات المصطلح في ذاته، من حيث عناصره المكونة له، وحقله الذي أنتجه، وامتداداته في خطاب نقد النقد الذي يشتغل فيه. إن التعامل العمودي والخطي مع المصطلح في خطاب نقد النقد من شأنه أن يخلق وعياً بالمصطلح وباللغة الواصفة عامة، وخاصة في مرحلة تأسيس لغة نقدية واصفة تسعى إلى تأطير الخطاب النقدي، مقابل لغة سطحية لا تكلّف نفسها عناء المثاقفة أولاً، ولا عناء الوعي بذاتها . إلاّ أنّ ما نخافه على هذا النوع من التعامل مع المصطلح هو الإغراق في التفكيك والتفريغ الدقيقي، الذي قد لا يجدي في سياق المصطلح. ونظن أن خطاب الدغمومي قد أثار من جانبه مسألة إعادة النظر في لغتنا النقدية، كما »مرتاض»، وقدّم لغة واصفة، من شأنها أن تصقل وتغتني في الأبحاث المستقبلية.

أخيراً، يمكن أن نسجل بأن الأبحاث الثلاثة قد عبرت عن مدى وعيها بالمصطلح، حينما وقفت عنده بصورة متباينة، سواء بالتعريف بلغة المرجع الذي يرمي الى تحديد المعنى أو الفكرة أو المفهوم الذي يحمله المصطلح، أو بالشرح المسهب بلغة صاحب الخطاب، التي تقوم على الوصف والتأويل، أو التقديم عن طريق العرض التاريخي المركز للمصطلح، لتحديد المسار الذي قطع حتى استقرّ على

صورة من الصور، أو بالتفكيك للمصطلح بحثاً عن الإمساك بمكوناته الداخلية التي تنظمه وتشكله. كما أن الباحثين اعتمدوا على تقديمهم للمصطلح في المتن والهامش، كذلك، لتدارك ما فات الباحث تقديمه في المتن. ثم هناك صيغة أخيرة - وهي قليلة - هي الإحالة على مرجع المصطلح دون بسط تعريفه.

إن ما يثيره مثل هذا التعامل العلمي مع المصطلح هو الغاية المنهجية والعلمية والمعرفية. لا شك أن تقديم المصطلح هو من صميم المثاقفة، بحيث يدرك الباحث بأنه يقدّم مصطلحاً جديداً، في الغالب، يتطلب تكوين قارئ جديد أيضاً، لتحصل الاستجابة بين الخطاب والمتلقي. والطرق التي اعتمدتها الأبحاث، في تنوعها وأهميتها، من شأنها أن تطرح علينا - لمن يريد تطويع المصطلح في خطاب النقد، وفي غير ذلك - مسؤولية وأهمية تقديم المصطلح من حقل أجنبي - غربي - الى حقل عربي. إذ كلما سعينا الى توضيح المصطلح وتبسيطه توضيحاً منهجياً مقصوداً، عبّر ذلك ، أولاً، عن وعي صاحب الخطاب مقدم المصطلح بالمادة التي يقدمها، وحقق ثانياً، ذلك التعاقد الضمني الموجود بينه وبين القارئ. وبذلك تتأصل تقاليد عملية رصينة، تكون لها نتائج عملية مقنعة تواجه كل من يتصدّى لها. ثم أن التوقف عند المصطلح في دقائق مكوّناته وأصوله المرجعية، واستجلاء القصد منه لإزالة التباسه، أمرٌ ضروري وأساسي لخلق موسوعة جديدة في خطابنا، وفي تعاملنا مع المصطلح. إن هذه الغاية التي سارت فيها الأبحاث والقضايا التي أثارتها، من شأنها ان تخلق قارئاً عربياً يتمكن في النهاية من مواصلة عملية القراءة، من فهم وتفسير وتأويل، والمشاركة أخيراً في انتاج خطاب نقد النقد.

دمشق

الهوامش:-

(١ . ٢) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية الى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٢ . ١٩٩٨، ص ٣٣، ص ٦٣-٦٤.

(٣) خلدون الشمعة: «المنهج والمصطلح» منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٩، ص ٢٠١.

(٤) د. عبد المالك مرتاض: «في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد»، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠ . ١٩٩٨.

(٥) ادريس بلمليح: «الرؤية البيانية عند الجاحظ» دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٤.

(٦) محمد الدغمومي: «النقد القصصي والروائي في المغرب من بداية الاستقلال الى سنة ١٩٨٠" دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٧.

سجال

شمعون بلاص:
الحاضر - الغائب في الثقافة الأخرى

حاوره وقدّم له: محمد حمزه غنايم

كتب شمعون بلاّص في عام ١٩٦٤ الرواية اليهودية - العربية الأولى عن تجربة العيش في مخيمات المهاجرين من الدول العربية، مستخدماً اسماً شائعاً من تلك الأيام: «المعبَراه»، أي مخيم القادمين الجُدد، عنواناً لها. وعلى رغم أن حياة المخيم في سنواته الأولى في البلاد لم تكن لتدوم أكثر من ثلاث سنوات، إلا أنه ظل ناطقاً مركزياً باسمها حتى يومنا هذا. كانت السنوات العشر، الممتدة بين الإنتفاء الجماعي عن الوطن الأول وانتفاء الأنا الإبداعية عن نسيجها العام، لكتابة الرواية الأولى عن تجربة العيش في المنفى الجديد، كافية لكي تجعل بطله الرئيسي، في أول إنتاج أدبي يصدر بالعبرية في البلاد لكاتب يهودي مهاجر من العراق، ينطق بالكلمات التالية: «أحمل المعبَراه معي حيثما أذهب، وسأحملها مدة طويلة من الزمن، قد تطول للأبد».

هكذا كان أيضاً بطله، يوسف شابي، نائب مدير المدرسة الوحيدة في حي «هتكفا»، والمهاجر من العراق في عملية «عزرا ونحمياه»، الذي صار طالباً في الجامعة، ويكتب اطروحة جامعية عن «التعددية الثقافية في إسرائيل». ومثله شمعون بلاّص، الذي وصل إلى البلاد قادما من العراق قبل ثمانية وأربعين عاماً، في إطار موجة الهجرة اليهودية الجماعية من الدول العربية إلى فلسطين، بعد النكبة بثلاثة أعوام. وعلى رغم انقضاء نصف قرن تقريباً على تلك الهجرة، التي تسنت له ولغيره من يهود العراق بفضل قانون إسقاط الجنسية عن اليهود في عهد نوري السعيد، ما زال بلاّص يراوح فوق نفس «الأرضية الملتهبة» على حد تعبيره، التي حطّ فوقها منذ تلك الأيام، ولا يجد فيها حتى اليوم ضالته في سؤال الهوية الصعب: من أنا، ومن الآخر، ولماذا هذا الإنشطار بين وطنين ولغتين وهويتين، ومتى تصل

ازدواجية الأنا المبدع نهايتها، وكيف؟

يحمل بلاّص هموم انشطار ثقافي ولغوي وإنساني، يحضر بقوة في شخصية هذا «اليهودي - العربي» الذي يطيل الوقوف في نفس المفترق الفاصل الذي وصله منذ خطا خطواته الأولى في هذا المكان، ولا يتوصل إلى الإجابات التي يبحث عنها منذ خمسين عاما، أيامَ كان يحلم بالسفر إلى باريس، لكنه بدلاً من ذلك وجد نفسه في «معبرة» المهاجرين اليهود في المجدل؛ مجدل الفلسطينيين من تلك الأيام.

خلّدت رواية بلاّص الأولى تجربة «المعبراه»، باعتبارها فصلاً رهيباً في حياة «نصف الإسرائيليين» من الطوائف الشرقية، ما زال يتلبّسهم حتى اليوم. منذ تلك الرواية، كتب بلاّص عشرات النصوص الابداعية والأبحاث الأدبية، ويضمنها عدد من الروايات، والمجموعات القصصية، والترجمات، فيها يتغيّر الأبطال وتتبدل الحيل الروائية والأزمان. وبعد أن كانت تل أبيب مسرحاً لروايته الأولى، صار أبطاله يتنقلون بين اللد وباريس، والقاهرة والإسكندرية، بل إن بعضهم عاد إلى بغداد الثلاثينات. لكن عنصراً واحداً لا يتغير لدى بلاّص: الغربة أو - بلغته هو - «الاستلاب». أبطاله أشخاص وحدانيّون معزولون في أماكنهم، متمردون على مجتمعاتهم، ومختلفون. «بشر، ليسوا ككل البشر»، بلغة أحد النقّاد العبريين. وعلى رغم الجذور الطائفية الواضحة لأبطاله، إلا أن قضيته الادبية ليست كذلك. فهو يبحث عن المختلف والبعيد، مضفياً، باشتغاله بهذه المواد الأدبية، شرعية على تأسيس النص الروائي على القضايا العالمية الكبيرة، ومشاكل الانسانية المعذبة. ومن بطله الأدبي، مواطن العالم كله، يعود بلاّص إلى كتابة البطل الـ «سولو»، المعزول عن الناس، والمرفوض في محيطه الواسع، والذي يعاني من ازدواجية ثقافية، فهو، عملياً، «لاجيء» في الوطن.

«يعترف« بلاّص، في حديث مُطوّل معه جرى في بيته بتل أبيب، أن شخصياته متأثرة بوضعيته المتميزة داخل المجتمع الكبير، فهو الآخر يملك هويتين ثقافيتين: ترعرع عراقياً يتحدث العربية، ولكنه - بعد هجرته للبلاد - وقف وحيداً أمام إلحاح الإندماج في المجتمع الجديد، الذي أوصله لأن يتخذ، وحيداً ايضاً، قرار الانتفاء المتجدد إلى اللغة الأخرى، الجديدة: اللغة العبرية.

كتب بلاّص مجموعة كبيرة من الروايات، جميعها بالعبرية، وترجم بنفسه بعض إنتاجه القصصي للعربية، وعمل على نشره (له مجموعة قصصية مترجمة للعربية بعنوان «نذر الخريف»، صدرت في المانيا عام ١٩٩٣، ومجموعة أبحاث بعنوان «الأدب العربي والتحديث الفكري»، صدرت في ألمانيا في نفس السنة، عن الدار ذاتها، وترجم زكي درويش عن العبرية كتابه الموسوعي المتميز «الأدب العربي في ظل الحرب»، وصدر في شفاعمرو في العام ١٩٨٤).

يؤسّس نص بلاّص الإبداعي لوناً أدبياً متميزاً في النسيج الثقافي العبري الواسع، يحمل حنيناً كبيراً إلى وطنه الأول، العراق، متحركاً - بحكم كونه كذلك - داخل دوائر الإبداع الضيقة التي يبدع هو وزملاؤه من الكتاب اليهود - العرب داخلها، وإن كان الوحيد بينهم الذي يعترف بهذه الصفة، ويطرحها

مفتاحاً لفهم نفوس أبطاله. وعلى رغم تجربته العريضة، التي يشترك فيها مع كتاب بارزين من أصل شرقي مثل سامي ميخائيل وإسحاق غرمزانو غورن وآخرين، فقد ظلّ إنتاجه الأدبي «ظاهرة» فريدة، لا تنجح في مغادرة مكانها في الهامش الثقافي الضيق المخصص له ولأمثاله من الكتاب اليهود - العرب، وتبقى - في عرف المؤسسة الثقافية الرسمية - خارج دائرة المشروع الثقافي الصهيوني، وإن شهد تصدعات كبيرة على مرّ السنين.

لكن بلاّص ماضٍ في مشروعه الثقافي، غير آبه بالقوالب الجاهزة في انتظار نصّه الجديد. ويقول في حوار معه، انه، ونتيجة هذا الاختلاف القسري عن بقية الشركاء في المشروع الثقافي الصهيوني، والطابع العام للثقافة العبرية في البلاد، لا يتم قبوله بسهولة في «بلاط» الثقافة، انسجاماً مع عملية «مقاطعة» غير مكتوبة، يشترك فيها نقّاد يهود بارزون، وباحثون معروفون في الأدب العبري. إنه ما زال بانتظار البحث الجاد في أدبه، وفي موقعه على خريطة الثقافة العامة في البلاد.

وإذا كان التغييب «حلا أدبياً» لمعضلة الشرق في الثقافة الإسرائيلية الراهنة، كما يؤديه النقد الأكاديمي بوجه خاص، فإن بلاّص يبدو «بطلاً ثقافيا» حاضراً بقوة فوق ساحة العمل الثقافي الواسعة، يجتذب إليه «النقاد الجدد»، القادمين من خارج المؤسسة الأكاديمية الرسمية في الأساس، وإن كان بعضهم تعرّف إلى إنتاجه من خلالها. بدا بلاّص لهذه الفئة من النقاد (أبرزهم الناقد حنان حيفر) طليعياً في شق الطريق أمام المثقف والأديب اليهودي الشرقي، نحو الانتماء إلى الثقافة العبرية الجديدة. وإذا كان موشيه شمير، الكاتب اليميني المعروف، أول من شق الطريق لظهور شخصية «الصبار» في الأدب العبري المعاصر، بدءاً بروايته «كان يمضي في الحقول»، فإن شمعون بلاّص ينظر باهتمام كبير إلى مشروعه الأول - ويخيّل أنه الواحد والوحيد في ضوء تجاربه الإسرائيلية - في شق الطريق أمام اللون الشرقي في الأدب العبري، وترسيخه، لعلّه - كما يقول في هذا الحوار - يعثر على إجاباته الناقصة في قضايا الآخر والهوية والإنتماء. وفيما يلي حوار مع بلاّص أبرز شخصية «حاضرة - غائبة» في ثقافة الآخر هذه الأيام.

■ *رغم انقضاء عشرات السنين على تواجدكم هنا، لم يصل سوى القليل من إنتاجكم إلى القراء، وبضمنهم القارىء العربي الفلسطيني، وربما غيره من العرب والأجانب، وذلك يصبّ في صالح هيمنة الانطباع العام بأن الثقافة العبرية المعاصرة ليست سوى أبراهام. ب. يهوشع وعاموس عوز من جهة، وموشيه شمير وربما سميلانسكي يزهار وغيرهم من جهة أخرى. وفي ذلك يبدو أن الثقافة العبرية والمثقف العبري شريكان في تحييد اليهودي الشرقي عن مجمل الجدل السائد على أرضية الصراع، مما يخلق هذا الجهل العام بإنتاجه الثقافي، وهما بذلك يوقعانه في أسر نوع من الهيمنة اليهودية الاشكنازية المقررة كثيراً في الحوار الثقافي الدائر هنا. لعلنا نبدأ بهذه النقطة. هل توافق على التعريفات التي تقدمك فوق هذه الأرضية؟ كيف تعرّف نفسك؟*

■■ دائماً تأتيني مثل هذه الأسئلة من الجانب العربي بالذات، وعلى ذلك أجيب دائماً: أنا يهودي -

عربي. وفي هذه النقطة هوجمت مراراً من الجمهور الإسرائيلي، الذي يقبل مني كل الإجابات إلا إجابتي أنا، الحقيقية والصادقة، التي تعكس حضوري الأصيل فوق هذا الساحة الملتهبة.

■ *لماذا تصر على هذا التعريف؟ كيف تفسر رد الفعل السلبي من الجمهور اليهودي، الذي يبدو بمعظمه اشكنازياً في هذا السياق، تجاه رغبتك بأن تتولى أنت وضع هذا التعريف؟*

■■ نظرت الحركة الصهيونية ذات الأصل الأشكنازي الأوروبي إلى الشرق نظرة استعلاء، وعندها، فإن اليهودي الشرقي والشرق بشكل عامة يتميزان بالتخلف. ومن جهة أخرى، ما زال الشرق العربي في مواجهة وصراع مع إسرائيل والحركة الصهيونية، لذلك عندما تقول «يهودي»، تضع النقيض الآخر للمعادلة، أي: العربي. وهي معادلة رائجة أشكنازياً - دائما يكون هناك عربي ضد اليهودي لديها. وهو عدو على الدوام. هنا تجمع الصهيونية بين تناقضين، جعلها تعامل اليهود الشرقيين الذين قدموا إلى إسرائيل ضمن معادلة مشروطة: أن تنتزع الثقافة العربية عنهم بفظاظة أولاً، وأن تجردهم من جذورهم العميقة في ثقافة الشرق، ثانياً.

■ *ليس سراً أنكم تعرّضتم لمحاولات شطب ذاكرتكم الشرقية التي سبقت وصولهم إلى البلاد، وأن تاريخكم في عُرف الصهيونية الأشكنازية يبدأ بعد العام ٤٨، أو في العام ٥١، عام الهجرة اليهودية من العراق. وهي تقول لكم باستمرار: لا تاريخ لكم قبل وصولكم إلى هذه البلاد. بالمقابل، نجد أن «ذاكرة النازية» لم تُشطب، بل ترسّخت بالقدر الذي طولبت فيه ذاكرة اليهودي الشرقي بالشطب.*

■■ عانى يهود الشرق من الاستلاب في الهوية والهوية الثقافية منذ اللحظة الأولى لوصولهم إلى البلاد. وفي ضوء ما وصمهم به المجتمع الاشكنازي الكبير من تخلف، تطورت لديهم ردود فعل عكسية، واصبحت غاية حياتهم هنا الإندماج والتحول إلى جزءٍ من المجتمع الإسرائيلي، عَبر التخلّي عن أو إخفاء هويتهم الشرقية. حصل ذلك كل الوقت. قبل عشر سنوات كتبت في إجمال هذا الوضع بعد أكثر من أربعين عاماً، ويُذهلني، أنني أتوصل إلى نفس الاستنتاجات اليوم: وهي أن زعماء الصهيونية اعتبروا أن هوية اليهودي الشرقي سبب يحول دون اندماجه في المجتمع الجديد، تمشياً مع عقلية الطبقة الحاكمة ونظرتها المسبقة تجاه الشرق. كانت هذه الهوية بالنسبة لليهودي العراقي أساساً شاهداً على تخلُّفه الحضاري، بل شاهداً على انتمائه للعدو. كان عليهم كل الوقت الاختيار بين التمسك بالهوية أو الاستسلام لمحاولات طمسها، تمهيداً لقبولهم في المجتمع. وقد استسلمت الأغلبية للأسف لهذه المفاهيم القسرية والمستبدة في قمع الهوية الأصيلة ليهود الشرق بشكل عام، ويهود العراق على وجه الخصوص. كان التمسك بالهوية يعني الانفصال والعزلة عن المجتمع، وهو ما لم يحتمله يهود الشرق. اليوم، وبنظرة للوراء، نجد أن ذلك لم يُفدهم كثيراً...

■ *في العام الماضي أصدرت بالعبرية رواية جديدة بعنوان «تل أبيب شرق»، تقول إنك كتبتها في الستينات ولم تنشرها في حينه لأنك لم تجد ناشراً يوافق على إصدارها، لما تضمنته من انتقاد لاذع ومرير للنهج الصهيوني الرسمي في التعامل معكم بعد وصولكم إلى هنا، ومحاولاته لـ «إصلاح» اليهودي -*

العربي المهاجر إلى البلاد، و «ملاءمته» للواقع الجديد. هل العودة الآن إلى تلك المقولة من الستينات تحمل تنديداً سياسياً وثقافياً متجدداً بالصهيونية في سياق سياستها تجاه يهود الشرق؟ هل يمكن الفصل اليوم بين مركبات الصهيونية الشرقية والغربية بهذه الطريقة التي تؤديها؟ أما زلت تعتقد بأنك محيِّد من الحوار اليهودي - الأشكنازي؟

■■ لم تتغير معتقداتي تجاه الصهيونية الأشكنازية، لأن هذه الأخيرة لم تتغير! عبرت عن رأيي في كل مرّة حصلت فيها على فرصة لأفعل ذلك. في حينه، رفضت دار النشر إصداره الرواية بسبب مضمونها. كنت أصدرت قبل ذلك روايتي الأولى «همعبراه» في العام ١٩٦٤، وكانت نصّاً مؤلماً، وافقوا على نشره لأنه كان الكتاب الأول حول تجربة «المعبراه» والأول لكاتب يهودي عراقي. من الملفت للنظر أنهم كتبوا على غلاف الرواية الاولى أنها تتحدث عن «واقع صعب انتهى». أخشى أنني كتبت رواية فولكلورية بنظرهم. بدأت كتابة الرواية الثانية «تل أبيب شرق» عن تجربة القادمين الجدد في مطالع الستينات، بينما كانت روايتي الأولى في المطبعة. كتبت عن عشر سنوات أخرى من حياتنا كما عرفتها وخبرتها على جلدي. كانت دار النشر «عام عوفيد» تابعة لحركة العمل العبرية «الهستدروت». اكتفوا مني برواية «المعبراه» وقالوا هذا يكفي! لا حاجة لهم لسماع صوت الجيل الذي تغلغل في «تل أبيب شرق»، فقد كان شاباً، وفيه طلاب جامعيون، يجادلون فيما يدور حولهم، وهو ما لم يرق لدار النشر المذكورة، فرفضت نشر الجزء الثاني. ارتقت المشكلة الشرقية في روايتي الثانية عدة درجات، وطرحت على مستويات أرفع: فيها الطالب الجامعي الذي يعكف على كتابة بحث أكاديمي عن واقعه المرير لتقديمه إلى الجامعة؛ وعن التعددية الثقافية في المجتمع الاسرائيلي ، وهو يقول في الرواية: «أحمل المعبراة في داخلي حيثما أذهب، وسأحملها مدة طويلة أخرى، ويمكن أن أحملها إلى الأبد». كان ذلك بعد ان غادر اليهودي - العربي المخيم بعشر سنوات، في الفترة التي كان فيها نهر «أيَلون» يفيض على ضفتيه ويغمر حي «هتكفا» جنوب شرق تل أبيب. آنذاك، طلب منِّي مُحرِّر مجلة «أموت» الفصلية العبرية كتابة مقال حول «دمج الشتات» الذي كان مرفوعاً في حينه. في تلك الأيام كان واضحاً أن المشكلة ليست مجرد جسر على الفوارق الإجتماعية والمادية وغيرها، بل مشكلة ثقافية، نتيجة معاملة اليهود الأشكناز الذين أسّسوا دولة هنا لليهود الشرقيين. كانت تلك نظرة غربية كولونيالية تجاهنا كبشر. كان نشر المقال في منتصف الستينات عملاً جريئاً من جهة، لكنه كان سبباً في حملة واسعة ضدي بدأت في العدد ذاته الذي حمل مقالي. وفي هذا لم يتغير شيء منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا، لذلك اتمسك برأيي بأن المسألة الشرقية ليست محصورة في الظلم الاجتماعي أو في الاعتذار عن التسبب بهذا الظلم، كما فعل بعض قادة حركة العمل الأشكناز مع الشرقيين، بل في أساس المفهوم الصهيوني للشرق وأبنائه، المهيمن حتى اليوم، والذي يؤكد على كونهم يمثلون «الغرب المتحضر»، مقابل «الشرق المتخلف» الذي استوطنوا فيه.

■ *لجأت الصهيونية الاوروبية إلى الدراسات الشرقية والاستشراق لتكريس نظرتها نحو الشرق ومحاربته، ومساعدة نفسها على التجذُّر هنا. وفي سبيل ذلك عمدت إلى «تحقير» الشرق، بالمقارنة مع*

الغرب، رغم أنها قدمت للاستيطان فيه، لا لتكون جزءاً منه. وذلك معروف أيضاً..

■■ الاستشراق الأكاديمي الآن منقسم حيال الشرق. معروف تاريخياً أن بعض الدراسات والمفاهيم الاستشراقية شكلت أساساً أسست عليه الصهيونية وبعض الكولونياليات الغربية نظرتها وممارستها الاستعلائية تجاه الشرق. في ضوء ذلك،تشكلت النظرة الاستعلائية تجاه يهود الشرق ومحاولة طمس هويتهم الثقافية من أجل دمجهم في المجتمع.

■ *متى جئت للبلاد؟ كم كان عمرك؟*

■■ كنت في الحادية والعشرين من عمري عندما هاجرت إلى البلاد في العام ١٩٥١. كان ذلك ضمن موجة الهجرة الجماعية إلى فلسطين. جئت إلى هنا كشيوعي كان عضواً في الحزب الشيوعي العراقي، حزب الرفيق فهد. التحقت بالحزب في سن السادسة عشرة. بعد حرب ٤٨ والاعتقالات الجماعية ومقتل قادة الحزب وإعدام الرفيق فهد في عهد نوري السعيد، دخلت في مرحلة صعبة، لكوني شيوعياً أولاً، ويهودياً بالدرجة التالية. مُورِسَت ضغوط كبيرة على اليهود بشكل عام للرحيل عن العراق، وقدّمت الدولة تسهيلات من عندها لتحقيق ذلك.

■ *ألا تخشى أنك تقوم بترديد الرواية الصهيونية لهجرة يهود العراق والدول العربية إلى فلسطين، عندما تلجأ إلى حكاية الملاحقة والاضطهاد العرقي إلخ؟ ما الذي يدفع شيوعياً يهودياً عربياً لمغادرة العراق والرحيل إلى فلسطين، إذا لم يكن مدفوعاً بتوجُّهات صهيونية، يُنفِّذها في نطاق هجرة صهيونية «نموذجية»؟*

■■ أنا لست صهيونياً، لم أكن ولست الآن ولا أعتقد أنني سأكون كذلك! ولم أهاجر بدوافع صهيونية، بل لأنه لم يكن لدي مناص آخر. نشأت أوضاع صارت فيها حياتنا صعبة للغاية في العراق، ولا أمل في الأفق، لأن الصراع أخذ يتأصل أكثر فأكثر، وكان عليَّ كشاب وشيوعي ويهودي عربي التعبير عن نفسي، ولم يكن أمامي مفرٌّ من الهجرة إلى فلسطين، ومواصلة النضال هناك! أنا لا أنجرّ وراء الرواية الصهيونية عندما أشير إلى المخاطر التي تهدّدت حياة اليهود في العراق. إذا كان هناك خطر يتهددهم، فهو خطر الصهيونية نفسها، الناجم عن الصراع ونتائج الحرب. أعرف أن كل الأقليات تعاني من ضغوط داخلية وخارجية. من السهل قول ذلك. أنا شخصية وعيت أن مصدر هذه الضغوط كانت في صالح دعاة الحركة الصهيونية الذين دفعوا الشباب للهرب عبر الحدود، ولإقناعهم بوجود مخاطر حقيقية تتهدد وجودنا، لا لشيء، سوى أننا يهود! ازداد واقعنا سوءاً نتيجة الصراع، وكان ردّ الفعل معادياً لليهود بطبيعة الحال. مع ذلك، عندما قررت حكومة العراق السماح ليهود العراق بالسفر، وأصدرت قانون إسقاط الجنسية، لوضع حد للهجرة عبر الحدود الإيرانية. كل من رغب بالسفر طالب بإسقاط جنسيته ورحل. بكل بساطة! مرّت ثلاثة أرباع العام، ولم تكن هناك استجابة عامة لضغوط الصهيونية بالرحيل. تسجل بضعة آلاف فقط من بين مائة وعشرين ألف يهودي عراقي في تلك الأيام! عندها بدأت التفجيرات الشهيرة، وألقيت القنابل على الكُنُس والنوادي والبيوت اليهودية، مما حرّك موجة قوية من

الهجرة، أتت بيهود العراق كلهم إلى فلسطين. نجم ذلك عن تواطؤ واضح بين النظام العراقي والصهيونية. هاجرت إلى البلاد عارفاً أبعاد المؤامرة الصهيونية على وجودنا في العراق، لكنني كنت ملزماً بالرحيل، لأنني اعتبرت أن ذلك خلاصي الوحيد في تلك الأيام.

■ *تبدو كمن يحاول «تبرير» هجرته. هل هاجرت وحدك؟*

■■ هاجرت مع أفراد عائلتي، رغم أنني كنت راغباً بالهجرة وحدي. أمي اعترضت خطتي، واشترطت أن نبقى معاً أو نهاجر معاً. في نهاية المطاف جاء الجميع، وبقي والدي هناك. جاء بعد ذلك بحوالي عشرين عاماً، في مطلع السبعينات، وكان مريضاً جداً. حملوه على نقالة إلى المستشفى، مكث ستة أيام ومات. لم أتمكن من رؤيته، كنت طالباً في السوربون. وكان صعباً عليَّ أن أفارقه بهذه الطريقة.

■ *كيف تصوَّرت هذا المكان قبل مجيئك؟ ماذا خطر ببالك، في تلك الأيام؟*

■■ عرفت الكثير عن البلاد قبل أن أهاجر إليها. عرفت بوجود الخيام، وبأننا ذاهبون إليها، حتى أنني حاولت التأثير على أمي وحثِّها على البقاء تجنباً لحياة الخيام هناك. قلت لنفسي: سأبقى هناك (هنا) عدة سنوات إلى أن يجيء السلام. لكن السلام لم يجيء، ولم يكن ذلك مفاجئاً لي ليخيب أملي. كانت تلك هجرة معلنة سلفاً، وخيبة متوقعة. عندما وصلت إلى البلاد، كان أول شيء فعلته البحث عن الحزب الشيوعي. أول يوم وصلت فيه إلى المدينة، وتوجهت إلى كشك الصحف، واشتريت صحيفة «كول هعام» العبرية التابعة للحزب. لم أكن أعرف سوى الحروف العبرية، مع ذلك اشتريت الجريدة مغتبطاً. سرَّني أن صحيفة الحزب معروضة للبيع بشكل علني! فقد اعتدت أن أخفيها داخل الكتاب أو الملابس! من هذه الناحية جئت حاملاً وعياً سياسياً واضحاً تماماً، في كل ما يخصّ العرب واليهود والموقف العام والصراع والصهيونية والدولة اليهودية، وكان طبيعياً أن أجد طريقي في الأيام الأولى على وصولي هنا إلى مظاهرتي الاولى ضد دافيد بن غوريون! هبطت في وسط معركة انتخابات العام ١٩٥١ التاريخية، التي قادتها وربحتها «مباي»، صاحبة السياسة العنصرية تجاه الشرقيين الذين جلبتهم إلى البلاد خدمة لمآربها. لذلك فإن «مباي» من هذه الناحية تبدو لي «رأس الأفعى»..

■ *أين كانت «المعبراه» الأولى التي حللت بها؟*

■■ في ضواحي أشكلون (عسقلان). كانت تسمى «مجدال غاغ»، أي: «المجدل»، بعد طرد العرب منها بالطبع! وصلت المجدل بعد خروج آخر عربي منها بسنة واحدة تقريباً. قيل لنا إن المجدل كانت للعرب، وأنهم بقوا داخل «جيتو مُسَيَّج» حتى مطالع العام ١٩٥١، إلى أن طُردوا إلى غزة عَبر البحر. قالوا لهم: في أعالي البحر تقع غزة، اذهبوا إليها! هكذا طردوهم. هذا ما حكاه لنا النزلاء الجدد في هذه البيوت العربية.

■ *وهل سكنت بيتاً عربياً فور وصولك؟*

■■ كلاَّ! ذهبت إلى «المعبراه»، إلى الخيمة، بينما دخل الرومان ومهاجرو اليمن بيوت أهل المجدل. كانت الهجرة في أوجها وكانت بيوت العرب «جاهزة» لاستقبالها! عندما وصلنا كانت «الغنيمة»

موزعة، فأسكنونا معسكراً مفتوحا يسمى «المعبراه». وتلك لم تكن مجرد «مرحلة انتقالية» كما يشي اسمها، لأنها بقيت - كما يقول بطل «تل أبيب شرق» - في داخلنا كل الوقت. كانت المجدل بلدة صغيرة من شارع واحد، بقيت على حالها بمقاهيها وحوانيتها العربية، التي احتلها اليهود، وبضمنها ذلك اليهودي الروماني الذي فتح في أحدها كشكاً للصحف وباعني صحيفة الحزب الشيوعي الاسرائيلي. في مرحلة لاحقة تغلغلت في المجدل نفسها والتقيت رفاق الحزب وجدّدت صِلاتي الحزبية.

■ *هل استوعبوك في صفوف الحزب الشيوعي؟*

■■ نعم! انتسبت مباشرة للحزب، الذي اهتم بي، واعتبرني «كنزاً» له، باعتباري مثقفا متعلماً يعرف النظرية ويملك موقفاً سياسياً مبلوراً ما يدور على ساحة الصراع. حاضرت على الرفاق عن الثورة الفرنسية وكومونة باريس وثورة لينين وغيرها. تعلّمت العبرية من قراءة «كول هعام». واظبت على قراءتها، وتأثرت كثيراً بالأدبيات الماركسية العبرية. ومن ثم التقيت قيادات الحزب الشيوعي العربية. كتبت مرة في صحيفة «بريد الجنوب» كيف التقيت اميل حبيبي لأول مرة. كان هناك بعض الرفاق اليهود العرب مثلي ممن توجهوا للحزب، اذكر منهم سمير مارد (سامي ميخائيل) ودافيد صيمح وساسون سوميخ.

■ *كيف عوملتم كرفاق يهود وصلوا في نطاق هجرة تمت بدوافع صهيونية؟*

■■ أبدى الرفاق العرب تفهما لدورنا، بل إنهم كانوا سُعِدُوا بانضمامنا إليهم. سَرَّهم التقاء يهود يتحدثون العربية، ويشتركون معهم في النضال، رغم صعوبة اللقاء. كانت تلك أيام الحكم العسكري الأولى، وكان التنقُّل صعباً على العرب بوجه خاص، وعلى الشيوعيين اليهود كذلك. نظم الحزب دورة تثقيفية لنا في الرملة عن الحركة الصهيونية والأحزاب الإسرائيلية، واستمعنا إلى محاضراتٍ بالعبرية ترجمها زاهي كركبي للعربية، وحاضر علينا محاضرون عرب مثل توفيق طوبي وإميل حبيبي، الذي التقيته لأول مرة في تلك الأيام، وأذهلني عندما أخبرني أنه صيّاد سمك.

■ *هل كتبت في تلك الفترة؟*

■■ بدأت الكتابة بالعربية في مطلع الخمسينات، بعد ظهور مجلة «الجديد»، التي نشرت فيها عدداً من القصص والمقالات.

■ *كم سنة استمرت «قصة غرامك الشيوعية» في البلاد؟*

■■ حتى مطلع الستينات. تأزمت العلاقة بيننا على أساس أيديولوجي. فقد شهد الحزب بعد مؤتمره العشرين جدلاً صاخباً وعنيفاً حول الطريق وحرية التعبير والديمقراطية فيه، وحول النظرة للفن والأدب. في القضية العربية لم يكن هناك أي تغيير. دائما احتفظ الحزب بموقف واضح يعترف بحق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره إلخ. غادرت الحزب وتوقّف عملي في صحيفته في العام ١٩٦٠.

■ *ماذا كانت أسبابك الخاصة للانفصال؟ هل بدأت تتأقلم مع «إسرائيليتك»، وبدا لك الحزب إطاراً ضيقاً لا يتسع لهويتك الجديدة؟*

■■ لم أنفصل عن الحزب لحساب أطر حزبية أخرى أو «هوية جديدة». المسألة لم تكن بهذه الحدة، فأنا لم أغلق الباب بقوة ورائي، لذلك اسمي خروجي من الحزب انفصالاً مؤلماً، لأنني منذ نعومة اظفاري درجت على هذا الطريق وآمنت به، رغم ان الحقائق بدأت تتكشّف تباعاً، حول الوضع الداخلي في الحزب، والاوضاع في البلدان الاشتراكية والحريات الفردية المصادرة إلخ.. كذّبوا علينا، وصدمونا عندما اكتشفنا الحقيقة لوحدنا. أخفوا عنّا كل شيء، ليتكشّف، فجأة، على حقيقته، وبدون مقدمات. صحيح أن ذلك لم يكن بهذه الحدة التي نعرفها اليوم، بعد البريسترويكا، لكن البدايات بالنسبة لي كانت هناك، في الستينات، وكان ذلك مؤلماً جداً لي. بعد ستالين وخروتشوف خاب أملي وانهار عالمي واصبحت بحاجة إلى مُثُل جديدة أُدافع عنها في حياتي الجديدة والمختلفة في هذا المكان.

■ *إلى أين كانت وجهتك؟*

■■ بقيت وجهتي على حالها، لكن أسئلة وجودي ازدادت وتعمّقت. لعدة سنوات عملت مراسلاً للشؤون العربية في صحيفة «كول هعام»، بعد أن تسرّحت من الجيش. في فترة الجندية كتبت مقالي العبري الأول في الصحيفة التي عملت في مطبعتها أولا، حول جمال الدين الأفغاني! أعتقد أنني كنت أطبّق مفاهيمي ومعرفتي وأُمارس نوعاً من الرسالة داخل المجتمع الجديد. لم أكن أعرف أن العالم العربي غريب لهذا الحدّ في المجتمع اليهودي. كانت المفاجأة الكبرى التي لقيتها هنا في الأيام الأولى على وصولي. وصلت كما أسلفت في عزّ معركة انتخابات العام ١٩٥١. في أحد الاجتماعات الشعبية للحزب استمعت إلى مئير فلنر، العضو في الكنيست وزعيم الحزب. أذكر أني تحدّثت إليه بالإنجليزية، وقد فاجأني بأسئلته البسيطة في قضايا بدا لي أن معرفته بها يجب أن تكون بدهية! أذهلني مقدار الجهل بالعالم العربي حتى في صفوف الشيوعيين!

■ *لعلهم حاولوا بهذا الجهل بمصادر الشرق وثقافته طمس الحضور الشرقي في الواقع الاسرائيلي؟*

■■ ما أُريد التنبيه إليه أن الشيوعيين لم يأبهوا في البداية كثيراً بمعرفة العالم العربي وثقافة الشرق العظيمة. منذ ذلك الحين وأنا أُجيب على أسئلة حول ما يجري في هذا العالم. صرت مرجعية بنظر يهود كثيرين في واقع العرب وثقافتهم، رغم أنفي! إلى الحد الذي جعلني أتولى تحرير الشؤون العربية في صحيفة الحزب العبرية سنوات طويلة. إذا كان إميل حبيبي بقي هنا «بفضل حمار»، فإنني صرت مرجعية للشؤون العربية بحق الضائقة والجهل اليهودي! كان ذلك أكثر من واجب بالنسبة لي، وقد صار رسالة مع الوقت. هكذا توصّلت إلى مادتي، وهكذا بدأت مشوار بحثي في الثقافة والأدب عند العرب.

■ *وماذا كتبت لقرّائك العرب، في ضوء هذا الإحساس بالرسالة؟ هل كنت تخاطب جمهوراً واحداً أم اثنين؟*

■■ كتبت كثيراً عن أدباء العراق، واستعرضت الإصدارات العربية الأدبية للقرّاء باللغتين. كنت أحكي للطرفين، وكان ذلك صعباً جداً ومتعباً جداً.

■ *ماذا فعل زملاؤك من تلك الأيام، ممن امتشقوا مثلك أقلامهم وكتبوا فور وصولهم إلى هنا بلغة*

أصحاب البلاد الأصليين؟

■■ كنا ثلاثة، أنا وساسون سوميخ ودافيد صيمح. قبلنا هاجر سامي ميخائيل. في مطلع الخمسينات شكلنا في تل أبيب «ندوة أنصار الأدب العربي»، وكانت فاعلة في أوساط اليهود العراقيين في الأساس. عززنا صلاتنا بمجلة «الجديد» وصحيفة «الاتحاد»، ونظّمنا لقاءات مشتركة للجانبين، حضرها إميل توما وجبرا نقولا وإميل حبيبي وغيرهم. واصلنا التصرّف كأننا عرب، ونظّمنا اللقاءات بين الكتّاب من الجانبين. استمرت نشاطاتنا المشتركة عدة سنوات. «انفرط» عقد هذه الندوة لأسباب خاصة بمؤسسيها، فساسون سوميخ ودافيد صيمح توجها إلى الجامعة للدراسة، وبقيت أعمل مدة إضافية في جريدة الحزب، إلى أن توقّف نشاطنا نهائياً. بنظرة للوراء، كانت تلك مبادرة طليعية وجريئة وصحيحة وضرورية.

■ *كنت تعود من تلك اللقاءات إلى بيتك في «المدينة العبرية الأولى» ، تل أبيب. كم سنة قضيت في المجدل؟*

■■ سنة واحدة فقط. بعدها انتقلنا إلى قرية أخرى كانت للعرب هي بيت دجن، القريبة من تل أبيب. في الرحيل التالي حصلنا على سقيفة مضاءة بالكهرباء، لا أعرف ما إذا كانت تابعة للعرب أم أن الوكالة اليهودية أقامتها. بعد «بيت دجن» أقمنا أربع سنوات في «بات يام»، وفي العام ١٩٦٥ انتقلت إلى تل أبيب، وأنا فيها منذ ذلك الحين. مررت بأربع - خمس محطّات قبل وصولي لهذا البيت - في شارع يحمل اسم شاؤول تشيرنيحوفسكي - منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

■ *هل ساعدك هذا الانتقال على ترسيخ جذورك في اللغة العبرية؟ قبل ذلك بعام واحد أصدرت روايتك العبرية الأولى، التي قلت لي إنك كتبتها أولاً بالعربية.*

■■ كان ساسون سوميخ أول من انتقل للعبرية من «مجموعة أنصار الأدب العربي»، وهو بانتقاله هذا اختار العمل «سفيراً» للثقافة العربية لدى القارىء العبري، وبدأ يترجم نصوصاً إبداعية وشعرية عربية للعبرية. في البداية عارضت الانتقال للعبرية، وادعيّت على الدوام أن الأديب يولد في اللغة، وأن اللغة جزء من شخصيته، وأنه لا يمكنه الانتقال للكتابة بلغة أخرى. أذكر أننا نظمنا ندوة في هذه المسألة نشرتها «الجديد» في حينه. وكما أشرت، فقد كتبت «همعبراه» بالعربية أولاً، وترجمتها للعبرية بنفسي. ما زلت أحتفظ بنسخة من روايتي الأولى بالعربية! في العام ١٩٦٠ قررت التحول للعبرية نهائيا، والبحث عن لغة أخرى أكمل بها بقية المشوار..

■ *ماذا حدث؟ في تلك الأيام كتبت باللغتين كما تقول، فهل عانيت؟*

■■ نعم! في تلك الفترة تبين لي خطأ معتقدي بأنني لا أستطيع كتابة الأدب إلا بالعربية. توصلت إلى ذلك بعد عشر سنوات من العيش في محيط يهودي، وتحدث لغته، والانقطاع، بالمقابل، عن القضية العربية. لم أرغب بمواصلة لعب دور فارس طواحين الهواء من دون كيشوت، وقلت لنفسي: إذا واصلت الكتابة بالعربية، وتركزت كتابتك بطبيعة الحال عن معاناتك وبيئتك ومحيطك ومشاكلك، فسرعان ما ستكتشف أنها ليست معاناة ومشاكل القارىء العربي، الذي عانى تحت الحكم العسكري، وعاش عالماً

مختلفاً عن عالمك. لم يكن بيني وبين قارئي العربي أي حوار حي ويومي. من الصعب أن تكتب لجمهور يصعب التوصل إليه. لم تكن عندي رغبة لأن أحكم على نفسي بالانعزال في أسوار اللغة.

■ *لعلك وقفت أمام وضع استحال فيه حمل الازدواجية في الهوية القومية والثقافية بداخلك، أنت اليهودي - العربي، الذي لا يتم استيعابه في محيطه بهذه الإزدواجية، فقرر الانتصار لليهودي الذي بداخله، الأقرب هويةً ومحيطاً. هل تعزز الأحساس بهوية المكان القريب بداخلك، فقررت وضع حدّ لهذا الانشطار الثقافي واللغوي؟*

■■ قد يكون ذلك صحيحا على صعيد انتمائي اليومي للبيئة القريبة. أرى واقعاً مختلفاً من حولي، أتحرك فيه، وأتواصل مع أناس مختلفين، يتحدثون لغة مختلفة. التعامل مع الوسط هو أحد الأشياء الأساسية في الكتابة. لا يمكنني الكتابة عن واقع لا أعرفه، حتى لو أتقنت لغته. مشاكلنا بدأت تختلف.

■ *كأنك تقول أن ابتعادك عن يوم وصولك يبعدك باستمرار عن جذورك العربية التي حاولت زرعها هنا، إلى حد أنك صرت جزءاً من «المشروع الكبير»؟*

■■ كلا! لست جزءاً من هذا المشروع ولا أي مشروع صهيوني هنا! المشكلة أنني أعيش داخل هذا المشروع مجاهداً الحفاظ على تميزي فيه. وقد حاولت منذ روايتي الأولى أن أعكس هذا التميز بطريقتي الخاصة. لم أكن أنا بطل الرواية، لكن الواقع الذي وصفته في «المعبراه» يلامس هويتي الإسرائيلية التي عشتها خلال كل هذه المدة، وكنت طرفاً فيها. لا يمكن للكاتب أن يكون منقطعاً تماماً عن البيئة المحيطة. هناك كتّاب يعيشون في المنفى، في فرنسا أو غيرها، ولكنهم يواصلون الكتابة بلغتهم..

■ *هل أحسست بأنك قادم إلى منفى، وبأنك مطالب بالكتابة بلغتك لتحافظ على وجودك فيه، عندما كتبت بالعربية؟ أنت بالتالي كتبت بلغة «المنفى»..*

■■ أمكن لذلك أن يكون صحيحاً لو كان الواقع مختلفاً. هجرة يهود العراق واليهود العرب تختلف عن هجرة اليهود الروس مثلاً، الذين لا يتنكرون لهويتهم الأصلية. أو للغتهم. بالعكس، إنهم يباهون أمام الإسرائيليين بالإنتماء إلى ثقافة أعلى من ثقافتهم!

■ *ذلك مختلف، فهم «غرب» وأنت «شرق»..*

■■ صحيح، وذلك ليس «شرقاً» عادياً، بل عدائياً. لو كانت الأمور مختلفة، لأمكن أن تتم الهجرة اليهودية العربية إلى المجتمع الفلسطيني العربي وليس الإشكنازي اليهودي بالضرورة! رفعت الدولة اليهودية أسواراً عالية بين اليهود الشرقيين والعرب الفلسطينيين لكي تدفع «اليهود العرب» نحو اليهود الإشكناز.

■ *كان ذلك «دمجاً» بالإكراه. وهو نوع من قمع الإنتماء الثقافي، ولعله نوع من الإلزام بمشروع لعلك لا تؤمن به..*

■■ القضية أن هناك من يؤمن بهذا المشروع! الأغلبية. لذلك ليست هذه هي المشكلة. بل هي في

إلزامك بتقمص هوية ثقافية تحتقر الهوية الثقافية الأصل التي جئت منها، والتي جعلوها بنظرك هوية عدو يجب أن تشترك في محاربتها. كانت تلك عملية غسيل دماغ، جعلت ضحاياها يتحولون إلى أكبر الكارهين للعرب، رغم أنهم عرب! أبرز مثال على ذلك تلك الجماعات العراقية التي عملت في نقابة العمال الإسرائيلية العامة «الهستدروت» وفي دائرتها العربية، وفي الراديو الحكومي، وانكبت على خدمة الدعاية الصهيونية ضد العرب.

■ *لعل ذلك يعزز الصورة التي حاولت المؤسسة الصهيونية والأكاديمية جاهدة تقديمها عن اليهود الشرقيين بأنهم كارهون للعرب؟*

■■ نجح هؤلاء بخلق أجواء كهذه. وصارت المعادلة - كلما عاديت العرب صرت أفضل، وتعززت صلاتك اليهودية. لكن ما حدث عندي كان العكس، فقد قررت توثيق صلتي بالأدب العربي، رغم أنني صرت «كاتباً عبرياً» وله عدة كتب بالعبرية. لم تنقطع صلتي بالأدب العربي قبل ذلك، لكن الواقع الذي عشت فيه وصلتي كأديب بالبيئة التي أعيش فيها، لم يتركا لي سوى خيار الإنتقال للعبرية. كان الإنتقال صعباً جداً بالنسبة لي، وقد ألزمني ذلك بتغيير «كود» اللغة في داخلي، وتحويله إلى «كود عبري». قبل ذلك كنت منعت نفسي من قراءة العربية، أو الاستماع لمحطة إذاعة عربية، طيلة الفترة التي كتبت فيها رواية «المعبراه»، التي استغرقتني سنتين. أردت أن أنسى اللغة، لأتمكن من خلق نفسي خلقاً جديداً، وبناء عالم جديد من حولي.

■ *الكتابة بالعبرية - في مثل حالتك - ليست عملاً عادياً محكوماً لتقنيات مختلفة، بل هي بحث عن جمهور آخر..*

■■ بالطبع. بالنسبة لي، كان ذلك بحثاً عن جمهور أعيش وسطه، وأقابله في البقالة والشارع والجامعة، كل الوقت، ولا أعرفه بما يكفي. بعد أن تجاوزت أزمة الكتابة البكر بالعبرية، استعدت صلة معينة لي بالعربية، عبر قصة «دعاء الكروان» لطه حسين، وكان ذلك صدفة. أذكر أني قرأت الكتاب طيلة الليل، بعد عودتي من العمل في المطبعة، ولم أستطع النوم بعد ذلك. أحسست أن عالمي ينهار فوق رأسي. كانت تلك تجربة غريبة بالنسبة لي، فقد هجمت كلمات العربية وتعابيرها ومفرداتها وإيحاءاتها على ذهني، واستحوذت على كياني كله من جديد. منذ تلك الواقعة أحسست أنني سأظل عالقاً بين العالمين، وأنه ستبقى عندي «حدبة» شرقية إلى الأبد! فاضت العربية على روحي، وسهرت معي حتى الصبح. أحسست كأن العربية تنتقم مني. كأن سد العبرية الذي اقمته حول نفسي ينهار أمام نهر العربية العاتي. تلك الليلة لن أنساها أبداً، لأنها أضاءت لي دروب نفسي حتى نهايتها. كأن العربية قالت لي في تلك الليلة: كيف جرؤت على الخيانة؟

■ *لكنك تحررت من ذلك سريعاً، وعدت للانتاج بالعبرية.*

■■ تحررت من ذلك الشعورالغريب بأن تركزت في الكتابة عن الأدب العربي للقارىء العبري. وكتبت بحثاً مطولاً بالفرنسية هو أطروحتي للدكتوراة عن الأدب العربي، ترجمته للعبرية، ونقله زكي

درويش للعربية في العام ١٩٨٤ بعنوان «الأدب العربي في ظل الحرب».

■ *كيف صنعت سيرتك الأكاديمية؟ يخيل أنك «قصة نجاح» في هذا السياق، رغم قولك بأنك «محاصر»!*

■■ لم أبدأ سيرتي الأكاديمية بطريقة اعتيادية. تعلمت في جامعة تل أبيب اولاً، لكنني تخصصت بدراسة الأدب العبري في العصور الوسطى. كتبت مقالات عن الأدب العربي في مجلة «كيشت» الفصلية المحتجبة. وقد توصلت إلى مادة أبحاثي العربية في مرحلة لاحقة.

■ *كيف استقبل الأدب العربي المترجم للعبرية في تلك الأيام؟ القليل منه ترجم، بعضه ترجمه مناحم كابليوك، مترجم «الأيام» للعبرية، في أول ترجمة لهذه الرواية للغة أجنبية.*

■■ كانت هناك ترجمات منذ الثلاثينات والأربعينات، بعضها نفذه مناحم كابليوك نفسه. ترجم لبنت الشاطىء ولأمينه السعيد وطه حسين والحكيم ونجيب محفوظ. كانت الترجمات بمعظمها محكومة لمتطلبات التوجه الاستشراقي نحو الأدب العربي.

■ *أديت قسطاً لا بأس به في الترجمة من العربية للعبرية، فهل حركتك دوافع أيديولوجية في ذلك؟ هل شخصياتك العربية نمط أيديولوجي في الكتابة؟*

■■ أردت عرض الأدب العربي في ضوء آخر، وكتبت عنه كثيراً، وترجمت نتاجات عدد كبير من أدباء العرب والفلسطينيين، وفي العام ١٩٧٠ أصدرت أول انطولوجيا قصصية فلسطينية بالعبرية بعنوان «قصص فلسطينية». كنت قبل ذلك قد نشرت هذه القصص في الصحافة الأدبية العبرية. بعد ذلك وجدت الشرق وأبطاله يتسللون إلى انتاجي الأدبي. منذ روايتي «الشتاء الأخير» أخذت أميل إلى كتابة رواية سيرة تعتمد على شخصية أو شخصيات حقيقية، تسرد الوقائع كما كانت، وتلبسها قالباً فنياً، كما هو الحال في قصة «نُثَار الخريف»، المستوحاة من حياة حسين فوزي. رواية «الشتاء الأخير» تعتمد على شخصيات حقيقية من بين المغتربين السياسيين في باريس، لكن ما يشدني إليها ازدواجية مسيرة بطلها، مثلي، وكونه يعيش على تخوم عالمين متصارعين ومتناقضين. في روايتي «وهو الآخر» الصادرة قبل سنوات استلهمت حياة الفرد لأبنيها من جديد. تدور أحداث الرواية في العراق، وتمتد على نصف قرن تقريباً. ثنائية بطلها لا تنجم عن اغترابه البعيد عن الوطن او بداخله، بل عن سعيه المثابر للاندماج في وطنه ومحاولته تشويش معالم المتغيرات التي من شأنها المباعدة بينه وبين أبناء وطنه الأول.

■ *بطل الرواية يهودي مثقف يعتنق الإسلام، ويفعل ذلك احتجاجاً على طائفته..*

■■ تتحدث الرواية عن أواسط الثلاثينات في العراق، وتمتد إلى نصف قرن كما أسلفت. بطلها يوضح خطوته هذه بكتاب يملك فيه مزاعم كثيرة ضد طائفته اليهودية، ويتهمها بأنها تقيم حواجز تمنع الفرد من التجانس مع المجتمع الذي تعيش فيه، ويستنتج أن على اليهود والمسيحيين العرب اعتناق الإسلام للتخلص من الهوية المزدوجة، والذوبان في هوية واحدة مع مجتمع الأغلبية الذي يعيشون فيه. من هنا فإن أبطالي في صراع دائم لإثبات هويتهم.

■ *كرست رواياتك الأولى للحديث عن اليهود العرب في أيامهم الاولى هنا. بعد ذلك نشرت مجموعة قصصية بعنوان «أمام السور». أين أنت الآن منه، وهو منك؟*

■■ السور الذي وقفت أمامه في الستينات قد يكون انخفض قليلاً، لكنه قائم. إنه سور يعترض وجودك هنا، سور السجن الكبير وسور العداء المحيط، وسور كبير مرتفع بينك وبين العرب الشركاء في هذا الوطن.

■ *وهل حال ذلك بينك وبين الكتابة عن الناس خلف السور؟*

■■ لكي تكتب عنهم لا بد أن تعرفهم وتعيش بينهم. وهو ما كان ينقصني. لم أرغب بالكتابة عن العربي كما يكتب عنه في الأدب العبري. لست من أنصار العربي المقولب أو البطل المقولب. هناك شخصيات عربية كثيرة كهذه في الأدب العبري المعاصر. شخصياً، التزمت جانب الحذر، ورفضت الانجرار لأنني أعرف العرب أكثر من بقية الأدباء اليهود، ومع ذلك لم أقع في إغراء الكتابة عنهم، حيث هم، في مواقعهم. يمكن أن يأتيني بطل عربي إلى مكاني أنا، عندها قد يدخل روايتي. وقد حدث ذلك بالفعل.

■ *البعض يعتبر روايتك «غرفة مغلقة» أول عمل روائي تجرؤ فيه على استدخال عربي كبطل أدبي في انتاجك الروائي. من أين واتتك الجرأة، خاصة وأنك تقول أنك لم ترغب بذلك؟*

■■ نعم. وهو شخصية مثقفة، وإن كان يعاني من تصاوير مقولبة جزئيا، كأن يكون عاملاً في مطعم وطالباً جامعياً في نفس الآن. لكنني عثرت على مواصفات كهذه في الواقع، حضرت بقوة في انتاجي. نجم حذري عن مفاهيم أدبية آمنت بها، فالكاتب يمكنه الكتابة عن أناس قريبين منه، ويعرفهم، وهم جزء من ذاته، وحضوره. هكذا انظر إلى الأمور، وهو ما دفعني للتحول للعبرية، وإن كنت أفعل ذلك بشحنات كبيرة من العربية وثقافتها. أنا أكتب عن أناس قريبين مني، وتجمعني بهم تجارب مشتركة، ونمط حياة مشترك. الكتابة عن الفلسطيني تتطلب معرفته، وعندي لم تتوفر مثل هذه المعرفة.

■ *ما الذي حال بينك وهذه المعرفة؟ أنت تشتغل بمادة متشابهة!*

■■ لكنني يجب أن اعيشهم. يجب أن أكون فلسطينياً لأكتب عن الفلسطيني. وفي ذلك فإنني موافق مع نجيب محفوظ، الذي يمتنع عن الكتابة عن فلسطين لأنه لم يعشها! إنه محق جداً، وبخاصة عندما نقرأ ما كتبه عرب عن الفلسطينيين في البداية. خذ كتابات يوسف السباعي مثلاً، التي لا تعني شيئاً. لا يكفي أن تكون ضيفاً لدى العرب حتى تكتب عنهم، وتدعي معرفتهم. لا بد أن تعيش عربياً حتى تكتب عن العرب، تحتك بهم، تقف بالدور إلى الباص بينهم، وتذهب للبقالة معهم. هذه هي الحياة الناقصة للأديب العبري حتى يكتب عن أبطال عرب. يمكنني القول أن معرفتي القوية بالعرب جعلتني أمتنع عن رسم شخصياتهم في رواياتي بالطريقة التقليدية. وعندما قررت بالتالي خوض غمار التجربة في رواية «غرفة مغلقة» عبر شخصية البطل المثقف سعيد، سخرت كل معرفتي بالعرب، لكي أقدم صورة شخصية قريبة مني بدقة وأمانة واستقامة ثقافية غائبة لدى كثيرين. هذه الشخصية تشترك معي في أشياء كثيرة، كونها مزدوجة الهوية والكيان والحضور، ومزدوجة الثقافة أيضاً. إنها شخصية «الأوت

سايدر». الحاضر الغائب في الثقافة الأخرى، الذي يشترك معي في المكان ولا يشترك، ويتواجد فيه ولا يتواجد. لديه طاقات كنت بحاجة إليها لاستكمال هذه الرواية. شخصية العربي الفلسطيني - الإسرائيلي هي الأقرب إلى نفسي وكياني. بهذا الحماس توصلت إلى هذه الشخصية الفذة!

■ *هل يمكنك الجزم بأنك أسست نموذجاً جديداً للعربي الفلسطيني في الأدب الإسرائيلي المكتوب بالعبرية؟*

■■ يشترك معي في ذلك بعض الكتّاب الذين لم يكونوا بحاجة لاستحضار شخصيات حدودية متسللة للكتابة عن العرب، أو لتصويرهم كالذئاب في الأحلام، كما عند عاموس عوز في رواية «عزيزي ميخائيل» المعروفة. كتب سامي ميخائيل أكثر من عمل أدبي بعض أبطاله عرب. له أكثر من رواية عن حيفا، وعن عربها. هو يعيش في حيفا، أو عاش فيها تلك الأيام، وأمكنه أن يفعل ذلك. كتب روايته «ملاذ» بهذه الروح.

■ *يكتب الناقد حنان حيفر عن قصة لك في مجموعة «أمام السور» أن العربي يعبر حافة الرمز الجماعي الصهيوني كشريك متساوي الحقوق، لكنه ينوّه إلى أنك تفعل ذلك وتدخله إلى العائلة اليهودية محاذراً ألا تجعل من أصله القومي والطائفي المختلف سبباً في تشويش البنية الأساسية لهذه الدراما العائلية. وفي السياق يضيف أنك تقوم باستدخال العربي دون أن تكون لذلك أية دلالة قومية، وليس من الضرورة أن يؤدي حضور شخصية العربي إلى نشوء عنصر المجابهة القومية في عملك الإبداعي. ويخلص إلى القول أن الشرخ الحاصل في الرمز يقع على المستوى القومي الصهيوني. هل تتجنب مثل هذه المجابهة حقاً؟*

■■ قبل هذه المجموعة لم أكتب عن العرب حقاً. هناك تلميح لوجودهم، لكنهم لم يحضروا بصورة متكاملة. وردت سيرتهم هنا وهناك، بهذا الشكل أو ذاك. دون أن يظهروا. وعادة ما تم ذلك في سياق سلبي. عندما قررت الكتابة عن سعيد في «غرفة مغلقة» احترت كثيراً. كتبت وشطبت كثيراً، بضمير الغائب أولاً، وبالتالي قررت الكتابة بضمير الأنا المتكلم. تدرجت الشخصية في خيالي حتى احتلت مرتبة البطل الرئيسي الراوي الذي يتحدث عن مجتمعه من الداخل، ومن زاوية الرؤية العربية.

■ *ألم تقع أسير القولبة التي تتجنبها كما تقول عندما جعلت بطل روايتك نادلاً وطالباً جامعياً وربما شخصاً عصامياً؟ كيف اكتسبت الشخصية مواصفاتها هذه لديك؟*

■■ ما حاولت تقديمه، وربما خلافاً لكتّاب آخرين كتبوا عن العربي البسيط والمعدم والجاهل، هو شخصية العربي - الفلسطيني - الإسرائيلي المتعلم والعصامي، الذي عاش مراحل حياة شبيهة بحياة الكاتب نفسه، وتوقف حائراً أمام اسئلة الثقافة والهوية، وخاب أمله هنا ورضي هناك، لكنه احتفظ بعلاقات قريبة جداً من المجتمع الإسرائيلي واليهود، إلى جانب تميزه بهويته العربية الفلسطينية. وهو لا يفعل ذلك بالتخلي عن هويته هذه، رغم أنه خارجها. وخارج المجتمع الاسرائيلي أيضاً. ويقف على الهامش المزدوج كل الوقت، ويعبر عن شخصية «الأوت سايدر» الأزلية! إنه لا يملك خياراً مختلفاً، فهو

واقع تحت ضغط الواقع المرير والمتواصل؛ من جهة يجابه إلحاحات هويته الفلسطينية، وانتماءه إلى شعب نصفه لاجىء، ومن جهة أخرى يجابه ضغط واقع الأقلية القومية التي ينتمي إليها. لذلك تتطور علاقاته اليهودية، ويقرر العيش بين اليهود.

■■ *هل مرّ سعيد بتجربة مماثلة لتجربتك، ووجد ضآلته في الذوبان في المجتمع الجديد؟*

■ نحن لم نذب في المجتمع الجديد، لأنه اشترط علينا شطب تاريخنا وذاكرتنا الجماعية والفردية. سعيد مضغوط من جميع الاتجاهات، ويحاول التصدي لذلك، والصمود. لذلك فهو سعيد بصموده. وإن كان يعاني. أحياناً يهرب لكتابة المذكرات، ويبتعد حتى باريس، بحثاً عن التوافق والانسجام مع البيئة، الذي يفتقده هنا. لكنه هنا يعيش واقعاً مختلفاً، وهو منقطع عن بيئته اليهودية. إنه يشبهني! ويشبه تلك الصورة في مخيلتي عن المثقف الفلسطيني. بعد روايتي عن سعيد صدرت روايتي «شتاء أخير»، التي تدور أحداثها في باريس، بطلها هنري كوريل وعدد من المغتربين عن أوطانهم.

■ *أبطال رواياتك المتأخرة مثقفون. هل بدأت تتحول إلى كتابة روايات أفكار، وتتخلى عن أسئلة الواقع بألسن أبطاله، لحساب السؤال الثقافي العام؟*

■■ ذلك ليس مقصوراً على العرب فقط، بل يشمل اليهود وغيرهم. كتبت ذلك بوحي من مكوثي في باريس لدراسة الدكتوراه في السوربون، في مطلع السبعينات. منذ تلك الفترة وأنا أحرص على السفر كل صيف إلى باريس، ولي فيها أصدقاء عرب وأجانب كثيرون. في باريس لا وجود للفلسطيني أو العراقي اليهودي، بل هناك مغاربة وأفارقة وعرب آخرون. في روايتي «وهو الآخر» كتبت عن يهودي عراقي اعتنق الإسلام، وكذلك في بعض قصص مجموعتي القصصية «نذر الخريف» (صدرت عام ١٩٩٣ عن منشورات الجمل في ألمانيا، وقد كتبها المؤلف وصدرت بالعبرية أولاً، وترجمت للعربية، وقام ببعض الترجمة).

■ *لنتحدث قليلاً عن الباحث الذي في داخلك. أبرز ما قدمته في هذا السياق بحثك المعروف في «الأدب العربي في ظل الحرب»، ومن قبل - بعض الدراسات والترجمات العربية، وفي العقد الأخير - ضمن دورية «الكرمل» الصادرة عن قسم اللغة العربية في جامعة حيفا، التي ترأس تحريرها حتى اليوم. بعد ذلك أصدرت مجموعة أبحاث بعنوان «الأدب العربي والتحديث الفكري» (صدر عن منشورات الجمل في ألمانيا في العام ١٩٩٣).*

■■ كان ذلك بعد انشاء منظمة التحرير الفلسطينية والانطلاقة الأولى بعدة سنوات، بين الحربين: ٦٧ و ٧٣، والفترة القصيرة التي تلتهما. كان هناك اهتمام شعبي بما يجري في العالم العربي، وليس بالضرورة أكاديمي، وقد تجند الإعلام كلّه في هذه المهمة - التغلغل في الحاضر العربي الراهن، ومعرفته، والتصدي له. من جهته، لم ينجرف النقد الأدبي وراء هذه الأجواء، بل احتفظ بتعاطف معين مع النصوص العربية القادمة إلى العبرية. كذلك فإن المجتمع الاستهلاكي المتبلور هنا بدأ يطلب مثل هذه المواد. مرّ المجتمع بتغييرات كثيرة منذ ذلك الحين. أمكنني أن أحس ذلك التغيير، أستشعره وأعايشه. كنت ممثلاً

له إلى حدّ معين. مع ذلك، كانت هناك محاولة لتجنب الخوض في أغوار القضايا المطروحة للجدل، وتجاهلها إلى حدٍّ معين. يمكنني أن أفعل ذلك كباحث، ولم أفعل، لكنني كأديب لا أنجح بالابتعاد عن مادة الواقع في بناء حيلتي الروائية. لذلك تعاملت المؤسسة الأدبية الإسرائيلية مع هذا النوع من الأدب المترجم ضمن توجهات عميقة جداً لسبر أغوار الخطاب العام، والمشاركة في الجدل الثقافي الواسع، الذي يرمي للقول إننا مجتمع طليعي يقوم ببناء شعب ودولة وثقافة ووطن الخ. تم بناء الأدب العبري جيلاً وراء جيل، وذلك يعود إلى أيام «مندلي بائع الكتب». وربما قبله، مروراً بجيل البلماح والدولة والحداثة الخ. في هذا الإطار نشأ أدب كنت جزءاً معزولاً ومحاصراً منه، مصادره قادمة من عالم آخر.

■ غرشون شكيد، *أبرز مؤرخي الأدب العبري، يستثنيكم في خماسيته النقدية ويفرد لكم فصلاً خاصاً.. «جيتو» شرقي!*

■■ لا أوافق على هذا التوجه، فهو يغمطنا حقنا كثيراً، وفيه استعلاء واستخفاف بانتاج الأدباء أبناء الطوائف اليهودية الشرقية. وقد حدد شكيد مكاننا في الهامش، لا لأننا كنا فيه، بل لأن المؤسسة الثقافية العبرية أرادتنا هناك. وعندما يكتب شكيد عن كتّاب عبريين آخرين، يعود إلى عدة الأدب، ويتحدث عن التيارات الأدبية والرؤية الفنية وما إلى ذلك. كان أدبنا مختلفاً بنظره، وهو يظل في الهامش، ولا ينضوي ضمن التيار المركزي في الأدب العبري المعاصر. حتى أنه يبتعد كثيراً عن مهامه كمؤرخ وناقد، ويتساءل: لماذا كان علينا أن نصبح شيوعيين ومؤيدين العرب؟! ويحاول ايجاد أسباب لحالتنا الثقافية الخاصة، بالقول إن ذلك ناجم عن انعدام المراعاة لنا من جانب المؤسسة الأشكنازية، لا أكثر. بل إنه يكتب بالتحديد أن شمعون بلاص وجد نفسه إلى جانب مضطهدين آخرين، يكتب عن حلف المقموعين، لأنه لم يجد نفسه في المجتمع الاشكنازي. هذا توجه عنصري تماماً، لأن تلك الفترة شهدت مجيء يهود من شرق أوروبا وغيرها، عاشوا مثلنا في «المعبروت»، وكانوا شيوعيين وكان طبيعياً أن يؤيدوا القضية الفلسطينية. لكنه لا يكتب أنهم يكتبون حلف المقموعين مثلنا، فهم بنظره يعبِّرون عن موقف مبدئي. هذا هو كل الفرق!

■ *لعل ذلك يفسر نظرة النقد الأدبي وليس الأكاديمي الإيجابية نحو الأدب العربي أو الأدب اليهودي - العربي. هناك فرق بين توجه الجامعة لدراسة هذا الأدب، التي ساعدت المؤسسة في صراعها مع «العدو»، وبين توجه النقد الأدبي العبري، الذي يخيل أنه أجاد فهم النص الإبداعي العربي المترجم إلى لغته. خذ كتابات حنان حيفر مثلا، وغيره من النقاد الذين كتبوا عن الأدب الفلسطيني.*

■■ يمكن أن يكون ذلك صحيحاً بالنسبة للأدب العربي. النقد الأكاديمي العبري يتعامل مع الترجمات الأدبية العربية كوسيلة لمعرفة المجتمع العربي وثقافته وأفكاره. لا أكثر. وهو لم يهتم بمعرفة النص الإبداعي، قدر اهتمامه بمعرفة الشخصيات التي يقدمها، والمجتمع الذي يقف وراءها. حاول النقد الأكاديمي تسخير الإبداع لمعرفة العدو، لا أكثر! بحث عن كل شيء في النص، عدا النص نفسه. أما بالنسبة لموقف هذا النقد من نصوص الكتّاب اليهود العرب، فقد تعامل معها باعتبارها مختلفة، ولا

تشكل جزءاً من المجموع الثقافي العبري في هذا المكان. لذلك وضعنا في الزاوية. لماذا؟ لأن الأدباء اليهود العرب حملوا خطاباً مختلفاً عن الخطاب الاشكنازي الصهيوني، وكانت هناك «حاجة» لوضعهم في ركن قصي. لكي يتدبروا أمرهم مع هذا الخطاب المرفوض الذي حملوه!

■ *جويهتم مراراً بتهم كثيرة، تبدأ بالتواطؤ مع المؤسسة السياسية الحاكمة في أبحاثكم الأكاديمية في الأدب والثقافة العربية، وقد تصل إلى الاتهام بالمشاركة في التخطيط لهذا التواطؤ، وتبنيه استراتيجية في التعامل مع العرب، والآخر، والمختلف؟ هناك مراكز شهيرة في الجامعات، جميعها للأبحاث الإستراتيجية في العرب. برز ذلك بين الحربين، بل كان وجوده صارخاً! هل تغير شيء في ذلك؟*

■■ الأمر متعلق بنوع الدوافع المتوفرة لدى المنظمات الاستخبارية الإسرائيلية التي يمكن أن تقف وراء بعض مؤسسات البحث الأكاديمي الشرقية. عن أي شيء تبحث؟ هذا كل ما في الأمر. أعتقد أنهم يبحثون عن تبريرات تسند موقفهم المعادي للعرب والشرق. كان ذلك في البدايات، ولا أقول أنه ما زال يحكم حتى اليوم. مؤكداً أن هناك مؤسسات كهذه التي تتحدث عنها، كل همها ايجاد سبل للتعامل مع المجتمعات العربية المختلفة. بالنسبة لبعضنا، يخيل أن السؤال الأهم هو ما إذا كان الباحث شريكاً في هذا «التواطؤ»، أم أنهم يستخدمون بحثه في تحقيق مآرب «ليست أدبية»؟! عموماً، فقد كان هناك اهتمام واسع بالأدب العربي والتاريخ الإسلامي قبل قيام إسرائيل، في الجامعة العبرية في الأساس. كذلك كان أوائل مترجمي الأدب العربي للعبرية من خريجي هذه الجامعة. توسعت دراسة اللغة العربية بعد قيام إسرائيل، وصارت تدرس في المدارس الثانوية اليهودية، وهي تشهد اقبالاً لا بأس به اليوم في الجامعات. لا يمكن اعتبار جميع الأبحاث الأكاديمية في الأدب العربي «استخبارية»، وليس كل الباحثين اليهود في الأدب العربي من نوع الأستاذ الراحل متتياهو بيلد، الذي توصل إلى رتبة عالية في الجيش وتخصص في الأدب العربي بعد انتقاله للحياة المدنية، وتسريحه من الجيش برتبة جنرال. طرأت لدى بيلد تحولات معروفة، فواصل دراسة الأدب العربي في الجامعة، وقدّم أطروحة الدكتوراة في احدى الجامعات الأمريكية عن أدب نجيب محفوظ. ما حدث لبيلد بعد ذلك مؤشر على التأثير الإيجابي للاشتغال بالمادة، فقد عُيِّن استاذاً للأدب العربي في جامعة تل أبيب، وكان من أنشط العاملين في النضال المشترك مع العرب، ومن طلائع اليهود الذين أقاموا صلات بمنظمة التحرير الفلسطينية، وقد أنجز ترجمة رواية الأديب سليم بركات «فقهاء الظلام» قبل وفاته، وصدرت بالعبرية عن دار نشر معروفة، وحظيت باعجاب النقاد والقراء على السواء.

■ *في عام ١٩٧٨ نشرت كتابك «الأدب العربي في ظل الحرب». وقد أعطى صدوره دفعة أخرى لـ «الدراسات الشرقية» العبرية. كيف وجدت نفسك في بحر هذا الكمّ الكبير من النصوص الإبداعية العربية، وآلاف العناوين القادمة من بين الحربين؟*

■■ من المفارقات المقرونة بهذه المادة أنني لم أبحث عنها في البداية. بل حدث ذلك بالصدفة. وصلت مع زوجتي في مستهل عام ١٩٧١ إلى باريس، حيث تلقت منحة لكتابة رسالة دكتوراه عن تاريخ الفنون في جامعة السوربون. كنت تعاقدت مع احدى الصحف الإسرائيلية اليومية على أن أكون مراسلها في

باريس، وخلال عملي قابلت الأستاذ الراحل شارل بلا، الذي أفضى الحديث المتشعب والمطوّل معه إلى عرض لكتابة أطروحة الدكتوراة في السوربون حول انعكاس الصراع العربي – الإسرائيلي في الأدب العربي، وبالتحديد بعد حرب حزيران ١٩٦٧. آثرت في البداية بحث «النكسة» في الأدب العربي، عبر نكبة ٤٨ وما تلاها. وتوصلت إلى أدب ١٩٧٣. كتبت صيغة البحث الأولى بالفرنسية.

■ *هل ساعدتك الكتابة بلغة ثالثة، والوقوف على أرضية محايدة، في أن تكون موضوعياً؟*

■■ لا أظن أن ذلك قد غيّر كثيراً، فأنا موضوعي وواقعي باستمرار اكباحث، وكإنسان، حتى لو كان اشتغالي بمادة «متفجرة» تبحث في أهم فترة شهدها تاريخ الصراع بين اليهود والعرب في القرن الحالي. في هذه المرحلة – بين الحربين – عاد الأديب العربي إلى نفسه، بعد أن حطمت النكسة البنية الأساسية للثقافة القومية العربية. وقف الأديب العربي أمام المرآة، محطماً ومحبطاً وهامشياً وبدون تأثير. صحا النص الإبداعي العربي على واقع كاذب وإعلام كاذب وسياسات كاذبة، سهّلت له مهمة القضاء على إسرائيل، وإعادة العدل المفقود إلى المنطقة بجرة قلم أو لعلعة إذاعة أو خطاب. من رحم هذه الصحوة ولد النص العربي الجديد، الذي تجاوز الواقعية التقليدية أو الرومانسية، ومضى في دروب البحث عن نص حداثي جديد، استأثر باهتمام النقاد في أكثر من مكان. بحثت في نصوص نجيب محفوظ وادوار الخراط ويوسف ادريس وزكريا تامر وابراهيم أصلان وعبد الرحمن الربيعي وغسان كنفاني ويوسف القعيد وسعد الله ونوس وغيرهم، وأبديت اهتماماً خاصاً بانتاج محمود المسعدي، وكتبت دراسة مطولة عن مسرحيته «السد»، التي اعتبرها عملاً طليعياً يكاد يكون فريداً في الأدب العربي المعاصر. وقف الأدب العربي أمام أسئلة تمس صميم علاقته بنفسه وبالآخر وبالسلطة، وقد طرح هذه الأسئلة بحنكة أكبر، وبذكاء، ولم يكن بحاجة للتعبير المباشر لإثارتها.

■ *منذ ذلك الحين يتواصل اهتمامك في المراحل التالية بالأدب العربي، حتى يومنا هذا.*

■■ اعتقد أن مساهمتي الأهم كانت في عرض هذا الموضوع للنقاش بهذا الشكل الواسع على المجتمع الإسرائيلي. وقد واصلت الكتابة حول أدب ما بعد ٦٧ في مجلة «كيشت». عموماً، حاولت البحث عن التجديدات الأدبية في النص الابداعي العربي الجديد، والطليعي. لم أبحث عن الظاهرة قدر اهتمامي بالأصيل والحقيقي في هذا الابداع.

■ *لو طلب منك اليوم عنونة ربع قرن من الكتابة الابداعية العربية، التي جاءت بعد كتابة بحثك المذكور، فماذا تقول؟ كيف تصف هذا الانتاج اليوم؟ هل تتابعه؟*

■■ اهتمامي لم يعد منهجياً كما كان أثناء البحث. كان آخر مقال كتبته عن الراحل اميل حبيبي، نشرته في «الكرمل» الحيفاوية. متابعاتي اليوم ليست منتظمة، وبعد تقاعدي من الجامعة أجدني متفرغاً للابداع الشخصي أكثر من البحث في ابداعات الاخرين.

■ *ولو طلب منك اصطحاب كتاب عربي وآخر عبري إلى جزيرة نائية، فأيها تختار؟*

■■ لن اتردد كثيراً في حمل رواية سليم بركات «فقهاء الظلام»، فهي عمل متكامل حسب جميع المواصفات، وفي ذلك فإنها رواية عالمية في كل شيء.

■ *وماذا بشأن الكتاب العبري؟*

■■ سأحمل في هذه الحالة أيضاً الترجمة العبرية لنفس الرواية، وسأقرأها بالعبرية!

■ في سياق الحديث عن الترجمة المتبادلة بين العبرية والعربية، لا أحد ينجح بالتحرر من الأبعاد السياسية لهذا العمل الثقافي المهم، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالترجمات من العربية للعبرية. كيف تقيّم ما يتم عمله اليوم فوق هذا المسار؟

■■ ظلت الترجمة من العربية للعبرية محكومة لقوانين ومتطلبات السوق الثقافي الاستهلاكي إلى حدٍّ كبير، حتى أواسط الثمانينات. هناك فوضى اليوم، ومعظم ما يتم يقوم على أساس المبادرات الفردية، وليس بصورة منتظمة ومنهجية. خسارة أن الحال كذلك. هناك لزوم لترجمات مثابرة من اللغتين، وخسارة أن دور النشر العبرية لا تعرف الأدب العربي على حقيقته. الترجمة من العربية، بالمقابل، تبدو موجهة من جهتها الرسمية، وهي لا تتم إلاّ إذا بادرت المؤسسة الإسرائيلية لذلك. من هنا لا عجب إذا وجدتهم يعزفون عن ترجمتي للعربية. لم يحدث أن ترجم أديب يهودي عربي إلى العربية بمبادرة من المؤسسة. ولي في ذلك تجارب مؤلمة. لأنني ما زلت بنظرهم معادياً للاشكناز ونصيراً للعرب، وقد تمس مؤلفاتي بمشاعر القراء الاشكناز! هذا النوع من الادب لا يظهرونه للعالم، ويحاولون تجاهل وجوده.

■ اليوم، في مرحلة ما بعد الصهيونية، وما بعد الحداثة، أما زلت تشعر بأنك محيّد من الخطاب الثقافي والسياسي العام؟ أما زلت تعاني من هيمنة الخطاب الاشكنازي، الذي حدّ باستمرار من شراكتك في العملية السياسية وحال بينك وبين المساهمة في صنع السلام؟

■■ تطورت الهيمنة الاشكنازية وصارت أكثر ذكاءً. لكنني ما زلت أملك نفس الأسئلة، ولا أرى أي تطور إيجابي أو تبدل في التعامل مع حضوري الثقافي والأدبي والإنساني المختلف. لعل الدمج الحقيقي ما زال بحاجة لمزيد من الوقت، رغم ادعاء الكثيرين بأننا في مرحلة ما بعد الصهيونية. مشاكلي ما زالت نفس المشاكل، وأسئلتي باقية بدون إجابات. أحس بأنهم لا يريدون الإعتراف بذاكرتي الجماعية العربية، التي تربط قسماً كبيراً من اليهود العرب بالشرق، لمواصلة التنكر للذاكرة الجماعية الفلسطينية، القائمة حيالها على طرفي نقيض. اجمالاً، هناك انفتاح معين على هذه الحكاية لدى الأوساط المثقفة، اليسارية بالذات، لكنه انفتاح محصور لم يتغلغل للمدارس أو الحياة العادية أو وسائل الاعلام. قد يتطور ذلك إذا تبدل شيء على المسارات الإسرائيلية – العربية المنقطعة.

■ ساهمت في حوار يهودي عربي شهدته السنوات الأخيرة حول هوية «الآخر». من هو الآخر بنظرك، اليهودي أم العربي؟

■■ كل واحد هو آخر بنظر غيره! بالنسبة لي، ما زلت أتساءل حتى اليوم: هل الآخر بالنسبة لي كيهودي هو العربي، أم أنه بالنسبة لي كعربي هو الاشكنازي؟

■ وهل توصلت إلى إجابة؟

■■ هذا سؤال مفتوح، وسيظل كذلك ما دمت أقف في مكاني، في المنطقة الحرام بين الثقافتين! رغم ذلك، فإنني أعترف بأنني بقيت مزدوج الهوية، وبأنني خرجت من ذلك سالماً حتى الآن.

باقة الغربية–المثلث

المنفى المتدرج

كرست مجلة Geo الفرنسية عددها الصادر في أيار (مايو) لفلسطين،
فحمل غلافها عنوان: «فلسطين: رحلة في قلب شعب».
وقد شارك محمود درويش بالنص أدناه

لم تنته الطريق لأقول، مجازاً، إنّ الرحلة ابتدأت. فقد تُفضي بي نهايةُ الطريق إلى بداية طريق آخر. وهكذا تبقى ثُنائيّةُ الخروج والدخول مفتوحةً على المجهول،

كنت في السادسة من عمري حين خرجتُ إلى ما لا أعرف، حين انتصر جيشٌ حديث على طفولة لم يكن يأتيها من جهة الغرب إلاّ رائحة البحر المالحة، وغروب شمس الذهب على حقول القمح والذرة. لم تتحول السيوف إلى محاريث إلاّ في وصايا الأنبياء. وانكسرت محاريثنا في الدفاع عن طمأنينة العلاقة الأبدية بين ريفيَّيْن طيِّبين وأرضٍ لم يعرفوا غيرها ولم يولدوا خارجها، أمام حرب الغرباء المدججين بطائرات ودبابات وَفَّرت لرواية حنينهم البعيد إلى «أرض الميعاد» شرعيّة القوة. كان الكتاب يتغذى من القوة، وكانت القوة في حاجة إلى كتاب.

منذ البداية، صاحب الصراعَ على الأرض صراعٌ على الماضي والرموز. ومنذ البداية، كانت صورة داود هي التي ترتدي دروع جوليات، وكانت صورة جوليات هي التي تحمل حجر داود.

ولكن ابن السادسة لم يكن في حاجة إلى من يُؤَرِّخ له، ليعرف طريق المصائر الغامضة التي يفتحها هذا الليل الواسع المتد من قرية على أحد تلال الجليل، إلى شمالٍ يضيئه قمر بدويٌ مُعَلّق فوق الجبال: كان شعب بأسره يُقتلع من خبزه الساخن، ومن حاضره الطازج ليُزَجّ به في ماضٍ قادم. هناك... في جنوب لبنان، نصبت خيام سريعة العطب لنا. ومنذ الآن، ستتغيّر أسماؤنا. منذ الآن ستَصيرُ شيئاً واحداً، بلا فروق. منذ الآن، سَنُدْمغ بختم جمركي واحد: لاجئون.

■ ما اللاجىء يا أبي؟

■■ لا شيء، لا شيء، لن تفهم.

■ ما اللاجىء يا جدي، أريد أن أفهم.

■■ أن لا تكون طفلاً منذ الآن!

لم أعد طفلاً، منذ قليل. منذ صرت أميّز بين الواقع والخيال، بين ما أنا فيه الآن وما كان قبل ساعات. فهل ينكسر

الزمان كالزجاج؟ لم أعد طفلاً منذ أدركت أنّ مخيمات لبنان هي الواقع وأن فلسطين هي الخيال. لم أعد طفلاً منذ مَسَّني نايُ الحنين. فكُلّما كبر القمر على أغصان الشجر حضرت فيَّ رسائل مبهمة إلى: دار مُرَبَّعة الشكل، تتوسطها تُوتَةٌ عاليةٌ، وحصان متوتر، وبرج حمام، وبئر. على سياجها قفيرُ نحل يجرحني مَذَاقُ عسله، وطريقان معشوشبان إلى مدرسة وكنيسة، واسترسالٌ يفيض عن لغتي...

هل سيطول هذا الأمر يا جدي؟

إنها رحلة قصيرة. وعمّا قليل نعود.

لم أعرف كلمة «المنفى» إلاّ عندما ازدادت مفرداتي. كانت كلمة «العودة» هي خبزنا اللغوي الجاف. العودة إلى المكان، العودة إلى الزمان، العودة من المؤقت إلى الدائم، العودة من الحاضر إلى الماضي والغد معاً، العودة من الشاذ إلى الطبيعي، العودة من علب الصفيح إلى بيت من حجر. وهكذا صارت فلسطين هي عكس ما عداها. وصارت هي الفردوس المفقود إلى حين...

حين تسلّلنا، عبر الحدود، لم نجد شيئاً من آثارنا وعالمنا السابق. كانت الجرافات الإسرائيلية قد أعادت تشكيل المكان، بما يُوحي بأن وجودنا كان جزءاً من آثار رومانية، لا يُسمح لنا بزيارتها. وهكذا لم يجد العائد الصغير إلى «الفردوس المفقود» غير ما يشير إلى أدوات الغياب الصلبة، والطريق المفتوحة إلى باب الجحيم.

لم أكن في حاجة إلى مَنْ يؤرّخني، أنا الحاضر الغائب. ولكن المخرجة السينمائية سيمون بيطون ستذهب بعد خمسين عاماً إلى مسقط رأسي لتصوير بئري الأولى وماء لغتي الأول، وستصطدم بمقاومة من سكان المكان الجدد، وتسجّل هذا الحوار مع المسؤول عن المستوطنة الإسرائيلية:

■ لقد وُلد الشاعر هنا.

■■ وأنا أيضاً. حين وصل أبي إلى هنا لم يلق سوى الأطلال. أعطونا خياماً ثم أكواخاً. أنفقتُ عشرين عاماً في بناء بيت لي، وتريدينني أن أعطيه إياه؟

■ ما أريده هو أن أصوِّر هذه الأطلال، أطلال ما تبقى من بيته. إنه في عمر والدك، ألا تخجل؟

■■ لا تكوني ساذجة، إنهم يريدون حقَّ العودة.

■ أتخاف من أن يحصلوا عليه؟

■■ نعم.

■ وأن يطردوك كما طردناهم؟

■■ أنا لم أطرد أحداً. أنزلونا من الشاحنات وقالوا لنا: ههنا تدبروا أمركم. لكن من هو درويش هذا؟

■ إنه يكتب عن هذا المكان، عن شجرات الصبّار هذه. عن هذه الأشجار، وعن البئر.

■■ أيّة بئر. هناك ثماني آبار. كم كان عمره؟

■ ستّ سنوات.

■■ وعن الكنيسة؟ هل يكتب عن الكنيسة.

كانت هناك كنيسة لكنها دُمِّرت. أبقوا على المدرسة من أجل البقرات الحلوبات والعجول.

■ حوّلتم المدرسة إلى اسطبل؟

■■ لِمَ لا؟

■ صحيح، لِمَ لا بالنهاية؟ هم كان عندهم حصان؟ هل ما زال هناك بعض أشجار الفاكهة؟

■■ طبعاً، حين كنا لا نزال أولاداً اعتشنا على ثمارها: تين وتوت وكل ما خلق الله. إنها كل طفولتي تلك الأشجار.

■ وطفولته أيضاً.

لم تكن صحراء إذاً، ولا خالية من السكان. يولد طفل في سرير طفل آخر. يشرب حليبه. يأكل توته وتينه، ويواصل عمره، بدلاً منه، خائفاً من عودته، وخالياً أيضاً من الإحساس بالإثم، لأن الجريمة من صُنْع أيدٍ أخرى ومن صناعة القدر. فهل يتسع المكان الواحد لحياة مشتركة؟ وهل يَقْوى حلمان على الحركة الحرة تحت سماء واحدة، أم أنّ على الطفل الأول أن يكبر بعيداً وحيداً بلا وطن وبلا منفى، لا هو هنا وهو هو هناك.

سيموت جدي كمداً، وهو يطل على حياته التي يعيشها الآخرون، وعلى أرضه التي سقاها بدموع جلده ليورثها لأبنائه. ستقتله رائحة الجغرافيا المنكسرة على أطلال الزمان. لأنّ حقّ العودة من رصيف الشارع إلى الرصيف الآخر، لا يتحقق إلاّ مع مرور ألفي عام على غياب يكفي لتطابق الخرافة مع الحداثة.

أما أنا، فسأبحث عن «أخوّة الشعوب»، في حوار لا ينتهي، عبر باب الزنزانة، مع سجان لا يكفُّ عن الايمان بأني غائب.

■ مَنْ تحرس إذاً؟

■■ نفسي القلقة.

■ مم أنت قلق يا سيّدي؟

■■ من شبح يطاردني. كلما انتصرتُ عليه ازداد ظهوراً.

■ ربما لأن الشبح هو أثر الضحية على الأرض؟

■■ لا ضحيّة سواي. أنا الضحية.

■ ولكنك القويُّ، القادرُ، السجّان، فلماذا تنازع الضحية على مكانتها؟

■ لأبرِّر أفعالي، لأكون على حق دائماً، لأصل إلى مرتبة القداسة، ولأنجو من داء الندم.

■■ ولماذا تحتجزني هنا. هل تظنني شبحاً؟

■ ليس تماماً. بيد أنك تحفظ اسم الشبح.

لعلَّ الشعر هو حافظ الاسم بجنوحه الدائم إلى تسمية العناصر والأشياء الأولى في لعبة لا تبدو بريئة لمن يُسَيِّجُ وجوده بالاستحواذ المطلق على المكان وذاكرته، على التاريخي والغيبي معاً. لعلَّ الشعر لا يكذب ولا يقول الحقيقة أيضاً شأنه شأن الحلم. ولكن تجربة الاعتقال المتكررة أضاءت لي الوعي بجمالية الشعر وجدواه أو فاعليته. لا، لم يكن الشعر لعبة بريئة ما دام يَدُلُّ على كائن كان ينبغي له ألاّ يكون.

لكن المنفى ينبت مرة أخرى كالحشائش البرية تحت ظلال الزيتون. وعلى الطائر وحده أن يُوَتِّر للسماء البعيدة نقطة العلاقة بأرض أخرجَتْ من خصالها السماوية.

لا تتمتع جغرافيات كثيرة بوفرة التعدد الجمالي الذي تمتاز به أرضنا العاجزة عن إجراء الانفصال الضروري عليها بين الواقع والأسطورة. كل حجر هنا يروي، وكل شجرة تحكي عن الصراع بين المكان والزمان. كلما ازدادت وطأة الجمال ازداد إحساسي بخفّة الغريب: أنا حاضر وغائب وسجين. نصف مواطن ولاجيءٌ كاملُ الحرمان. أذرع شوارع حيفا، على

سفح الكرمل الموزع بين البحر والبر، وبي عطش إلى توسيع رقعة الأرض بحرية لا أجدها إلاّ في قصيدة تأخذني إلى الزنزانة. منذ عشر سنين لا يؤذن لي بالخروج من حيفا. ومنذ اتسعت دائرة الاحتلال الإسرائيلي عام ٦٧ ضاقت مساحة إقامتي: لا يؤذن لي بمغادرة غرفتي منذ غروب الشمس حتى شروقها. وعليَّ أيضاً أن أثبت وجودي في مركز الشرطة في الساعة الرابعة من بعد ظهر كل يوم. أما ليلي الخاص، ليلي الشخصي فلم يعد لي: من حق رجال الأمن أن يطرقوا بابي في أية ساعة شاءوا، للتأكد من أنني موجود!

لم أكن موجوداً. كنت أرغم على العودة إلى المنفى التدريجي تدريجياً، منذ اختلطت حدود الوطن والمنفى في ضباب المعنى. وكنتُ أحدس بأن في وسع اللغة أن ترمّم ما انكسر، وأن توحّد ما تشتت. ولعلَّ «هنا» يَ الشعرية، المتحولة من أفُق إلى قيد، كانت في حاجة إلى توسيع منطق البعيد.

لكن المسافة بين المنفى الداخلي والخارجي لم تكن مرئية تماماً. كانت مجازية ما دامت هذه البلاد، معنىً، أصغر من مكانها. وفي المنفى الخارجي أدركتُ كم أنا قريب من بعيد معاكس، كم أنَّ هناك كانت هنا. لم يعد أيُّ شيء شخصياً من فرط ما يُحيل إلى العام. ولم يعد أي شيء عاماً من فرط ما يمسُّ الشخصي. ستطول الرحلة على أكثر من طريقٍ غالباً ما يُحْمَلُ على الكتفين. ستتأزم هوية مُحَرَّمة تُستَعْصَى على التلخيص بـ : هجرة وعودة. ولا نعرف أينا هو المهاجر: نحن، أم الوطن. والوطن فينا بتفاصيل مشهده الطبيعي، تتطور صورته بمفهوم نقيضه. وسيُفَسَّرُ كل شيء بضده. سينمو كثير من النرجس الجريح على أرض الهامش المؤقتة. ستحلُّ اللغة محلَّ الواقع، وتبحث القصيدة عن أسطورتها في مجمل التجربة الإنسانية، وسيصير المنفى أدباً، أو جزءاً من أدب الضياع الإنساني، لا لتبرد نار التراجيديا الخاصة بل لتدخل في تاريخها البشري العام. لكن الإسرائيليين سيطاردون هذه المكانة. سيقولون إنهم هم المنفيون. هم المنفيُّون الذين عادوا، وإن الفلسطينيين ليسوا منفيين، بعدما عادوا إلى العيش في مجالهم العربي!. ستجرَّد الضحية مرة أخرى من اسمها. فكما أن من حقِّ الضحية الخاصة أن تخلق ضحيتها، كذلك من حقِّ المنفيِّ الخاص أن يخلق منفيَّه!

سيُتاح لي، بعد ما يزيد عن ربع قرن، أن أرى جزءاً من بلادي، غزة التي لم أرها من قبل إلاّ في قصائد شاعرها الراحل معين بسيسو الذي جعلها جنّته الخاصة. الطريق إليها عبر صحراء سيناء موحش، يُسامره نبت صحراوي هنا وهناك، نخيل حار ودبابة تذكارية، وبحر على الشمال. أما مشاعري فقد كانت مُرَتَّبَةً بعقلانية باردة حيناً، ونهباً لحيرةِ مَنْ يعرف الفارق بين الطريق والهدف حيناً آخر. تكاثر النخيل فجأة في العريش. ها أنذا أقترب من المجهول الذي تمنيت لو يطول. ولكن سلطة الوعي على القلب تتراخى تدريجياً: هيّا بنا قبل أن يهبط المساء. انتظر، قال لي صاحبي وزير الثقافة، فالوطن في متناول اليد. والوطن هو ما تحسّ به الآن. هو هذا التوجّس وهذا الاضطراب. قلت: لعلّه هو هذا المساء الذي يتأهب فيه الحلم ليصبح أكثر واقعية.

لا أحلم الآن بشيء. من هنا تبدأ فلسطين الجديدة: من هذا الحاجز الإسرائيلي. سيارة جيب عسكرية، علم، وجندي يسأل المرافق بعربية رخوة: شُو معك؟ فيقول له: معي وزير، وشاعر. أتحاشى النظر إلى كاميرات المصورين الباحثة عن فرح العائدين إلى الجنة. وتلسعني أضواء المستوطنات وحواجز الجيش الإسرائيلي على جانبي الطريق. ولعل أوّل ما يفاجئني هو انكسار القوام الجغرافي وتشوُّه الخارطة. ولكن للمفاجأة جوابها الجاهز: هذه هي البداية. غزة وأريحا أولاً، فنحن في أول الطريق، في أول الأمل.

لم أتمكن من الوصول إلى أريحا. فكيف أصل إلى الجليل، وطني الشخصي؟ كان ذلك مشروطاً بشروط قال لي

إميل حبيبي إنه يخجل من تقلها. لكنه لم يعرف أنه سيرحل بعد عامين، وأن جنازته ستوفّر لي فرصة حزينة لأفرح بعودة قصيرة إلى الجليل، إذ حصلت على تصريح لمدة ثلاثة أيام للمشاركة في تأبين إميل حبيبي ولزيارة بيت أمي. وهناك احترقتُ بلهفة العودة، فمن هنا خرجت وإلى هنا أعود. ورأيتُ كيف يستطيع المرء أن يولد من جديد: كان المكانُ قصيدتي.

لم ينقصني شيء لأحقّق موتي المشتهى في ذروة هذه الولادة. بيد أني، وأنا أحرم من اكتمال الدائرة، كنتُ أدرك أن انسلاخ الأسطورة عن الواقع ما زال في حاجة إلى مزيد من الماضي، وأن تحرُّر الواقع من الأسطورة ما زال في حاجة إلى مزيد من المستقبل. وأما الحاضر، فلم يكن أكثر من زيارة يعود الزائر بعدها إلى توازنه الصعب بين منفى لا بُدّ منه وبين وطن لا بُدّ منه. فلا يُعَرِّفُ هذا بعكس ذاك، ولا ذاك بنقيض هذا. ففي كل وطن منفى، وفي كل منفى بيتٌ من شِعْر.

ولم أعد بعد. لم تنته الطريق لأقول مجازاً إن الرحلة ابتدأت.

محمود درويش

دعوة الى قصص بورخس

حين كنت طالباً أحببت جان بول سارتر وآمنت إيماناً قوياً بفرضيته التي تقول، إن الكاتب يجب أن يلتزم بأزمنته وبالمجتمع الذي يعيش بين أفراده، وإن الكلمات أفعال، والإنسان يستطيع أن يؤثر، من خلال الكتابة، في التاريخ. لكن أفكاراً كهذه تبدو ساذجة اليوم، ويمكن أن تدعو الى التثاؤب. ذلك أننا نعيش في عصر يتصاعد فيه التشكيك بقوة الأدب وبالتاريخ أيضاً. ولكن، في الخمسينات، صدمت كثيرين منا – وأقنعتنا – فكرة أن العالم يمكن أن يتغير نحو الأفضل، وأن الأدب ينبغي أن يسهم في ذلك. آنذاك، بدأ الشعور بتأثير بورخس خارج الدائرة الصغيرة لمجلة SUR ومعجبيه الأرجنتينيين. كان الأتباع المتحمسون في عدد من المدن الأميركية اللاتينية، وفي الجو الأدبي، يتصارعون على نسخ كتبه النادرة وكأنها كنوز. وكانوا يحفظون عن ظهر قلب القوائم والكاتالوجات الرؤيوية والعشوائية التي تملأ صفحاتها الجميلة وخاصة في كتاب الألف. ولم يطلعوا على متاهاته وغوره ومراياه وأقنعته وسكاكينه فحسب، وإنما أيضاً على استخدامه الأصيل للنعوت والظروف. كان أول المتحمسين في ليما صديق معاصر لي، اقتسمت معه الكتب وأحلامي الأدبية. كان بورخس موضوعاً دائماً للمناقشة لا يستنفد. كان يمثل كل ما علمني سارتر أن أكرهه: انسحاب الفنان من العالم ولجوءه الى عالم الفكر، المعرفة الواسعة، الفنتازيا، الكاتب الذي يحتقر السياسة والتاريخ والواقع، ويعرض دون شعور بالعار، شكه واحتقاره الساخر لأي شيء لا ينبعث من الكتب، المفكر الذي لم يسمح لنفسه أن يحقر العقائد القطعية ومثالية اليسار فحسب، وإنما أيضاً دفع بتسخيفه للمعتقدات إلى حد أنه انضم الى الحزب المحافظ وسوّغ قراره بترفع مدعياً أن السادة يفضلون القضايا الخاسرة.

حاولت أن أظهر في مناقشاتنا، وبكل المكر السارتري الذي أملكه، بأن المفكر الذي يكتب ويتصرف ويتكلم كما يفعل بورخس، يتحمل، نوعاً ما، مسؤولية إزاء جميع أمراض العالم الاجتماعية، أن قصصه وقصائده لم تكن أكثر من حلى جوفاء، وأن التاريخ، بحس عدالته المرعب، الذي يستخدمه التقدميون كما يناسبهم، كفأس الجلاد أو كورقة لاعب الورق الغشاش المعلمة، أو خفة يد المشعوذ، سوف تصنع له يوماً طبق الحلوى المناسب. ولكن حالما كانت المجادلات تنتهي، وفي عزلة غرفتي المنفصلة، أو في المكتبة، وكمثل بيوريتاني سومرست موم المتعصب في كتاب المطر، الذي يستسلم لإغراء اللحم الذي يشجبه، كنت أجد أن سحر بورخس لا يقاوم. وسوف أقرأ قصصه ومقالاته بدهشة مطلقة. فضلاً عن ذلك، زاد من متعتي المشاكسة شعوري الراشد بأنني أخون معلمي سارتر.

كنت، نوعاً ما، متقلباً في أهوائي الأدبية أيام المراهقة، أما الآن، حين أعيد قراءة كثيرين من الكتاب الذين كانوا نموذجاً لي في ما مضى، أجد أنهم لم يعودوا يستوقفونني، وبينهم سارتر. لكن الهيام السري، المذنب، الذي امتلكته نحو أعمال بورخس، لم يتلاش أبداً، وقد شكلت قراءته، العمل الذي كنت أقوم به بين فينة وأخرى كأنني أمارس

طقساً، كان دائماً متعة دائمة لي. ثم أعدت، من أجل تحضير هذه المقالة، قراءة كتبه واحداً واحداً، ودهشت، مرة أخرى، كما حصل لي، حين قمت بذلك للمرة الأولى، من رشاقة ودقة نثره، ونقاء قصصه وكمال صنعته. وأنا أعي تماماً أنه من المحتمل أن تكون التخمينات الأدبية عابرة، ولكنني، وفي حالة بورخس، لا أعتبر من التهور إعلان أنه الشيء الأكثر أهمية الذي حدث للأدب المكتوب باللغة الإسبانية في الأزمنة الحديثة، وأنه من أكثر الفنانين حضوراً في الذاكرة في عصرنا. آمنت أيضاً أن الدين الذي ندين به لبورخس، نحن الذين نكتب بالإسبانية، دين ضخم، ويشمل هذا حتى أمثالي من الذين لم يكتبوا أبداً قصة فنتازية خالصة، ولم يشعروا بأية قرابة خاصة مع الأشباح والجن واللانهاية أو ميتافيزيقيا شوبنهاور.

لا يعي الكاتب، في غالب الأحيان، التأثيرات التي يتلقاها. ولأنني أكتب روايات وقصصاً قصيرة واقعية، يختلف عملي اختلافاً جذرياً عن عمل بورخس. ولكنني كنت أقرأ بورخس منذ أن اكتشفته، ودائماً بإعجاب كبير. وهذا الانتباه ترك نوعاً من العلامة في ما كتبته، رغم أنني لا أقدر أن أقول في أية مناطق محددة هي حاضرة. تأثر كثير من كتاب أميركا اللاتينية ببورخس، وتأثيره في نثر غابرييل غارسيا ماركيز واضح. لكن تأثير بورخس في قصص خوليو كورتاثار يبدو أكبر لأن حضور بورخس لا يتجلى في الأسلوب فحسب، وإنما أيضاً في نسق تحويل الواقع اليومي الى فنتازيا محضة. إن آلية تحويل الواقع الحقيقي الى واقع خيالي هي آلية بورخيسية. أثّر بورخس أيضاً بشكل كبير على الكاتب المكسيكي خوان خوسيه أريولا، الذي يعتبر من كتاب الفنتازيا الجيدين جداً.

أعلن بورخس، بالنسبة الى الكاتب الأميركي اللاتيني، نهاية نوع من عقدة النقص التي منعتنا جميعاً، عن غير قصد، من إثارة موضوعات معينة وسجنتنا في وجهة نظر محلية. قبل بورخس، بدا أنه من التهور أو خداع الذات لأي منا أن ينشد الثقافة الكونية كما يفعل الأوروبي أو الأميركي الشمالي. ولقد فعلت ذلك، بالطبع، حفنة من شعراء أميركا اللاتينية الحداثيين، لكن محاولاتهم، حتى الأكثر شهرة، والتي قام بها روبن داريو، اتسمت بالمحاكاة الساخرة وغرابة الصور وشيء قريب الى رحلة سطحية وسخيفة في أرض أجنبية. وبالفعل نسي الكاتب الأميركي اللاتيني ما لم يشك به أبداً كتابنا الكلاسيكيون، كمثل إنكا غارسيلاسو وسور خوانا إنيس لا كروث، وهو، بحق اللغة والتاريخ، يمثل جزءاً شرعياً لا يتجزأ من الثقافة الغربية. منذ أن وسع الأسبان والبرتغاليون، منذ أربعة قرون ونصف، حدود الثقافة الغربية الى نصف الكرة الجنوبي، لا مجرد مقلد أو كولونيالي.

ومع بورخس أصبح هذا صحيحاً مرة أخرى. وبرهن، في الوقت نفسه، أن مشاركتنا في هذه الثقافة لن تأخذ شيئاً من سيادة وأصالة الكاتب الأميركي اللاتيني. لم تستوعب سوى قلة من الكتاب الأوروبيين ميراث الغرب بشكل كامل وشامل، كما فعل هذا الشاعر والقاص الأرجنتيني الذي هو من الأطراف. من الذي، بين معاصري بورخس، عالج، بسهولة مساوية، الأساطير الاسكندنافية والشعر الأنكلوساكسوني والفلسفة الألمانية، أدب العصر الذهبي في أسبانيا، الشعراء الإنكليز، دانتي وهوميروس وأساطير وخرافات الشرقين الأقصى والأوسط، هذه الأعمال التي ترجمتها أوروبا ومنحتها للعالم ؟

لكن هذا الأمر لم يجعل من بورخس أوروبياً. أذكر دهشة طلابي في كلية الملكة ماري بجامعة لندن في الستينات حين كنا نقرأ Ficciones وكتاب الألف، قلت لهم إن هناك كتاباً أميركيين لاتينيين اتهموا بورخس بأنه متأورب وأنه ليس أكثر من كاتب إنكليزي. لم يستطيعوا معرفة السبب. هذا الكاتب الذي تمتزج في قصصه بلدان مختلفة وعصور وموضوعات ومراجع ثقافية كثيرة، بدا بالنسبة إليهم، غريباً كرقصة التشا التشا التي كانت تحدث غلياناً آنذاك. لم

يكونوا مخطئين. لم يكن بورخس كاتباً مسجوناً خلف القضبان الثقيلة للتراث القومي كما يحدث غالباً للكتاب الأوروبيين. سهلت هذه الحرية رحلاته عبر الفضاء الثقافي الذي تحرك فيه بسهولة محكمة، نظراً لإتقانه لغات عديدة. كان متلهفاً ليصبح سيد جو ثقافي واسع المدى، وكانت الطريقة التي اتبعها ليصير أرجنتينياً وبعمق، أي أميركياً لاتينياً، هي أن يبني الماضي على أساس قومي وأجنبي.

كان انخراط بورخس المتوتر في الأدب الأوروبي طريقة لتشكيل جغرافيته الشخصية وخصوصيته. كان ينسج، من خلال اهتماماته الواسعة وعفاريته الخاصة، نسيجاً من الأصالة العظيمة، مصنوعاً من خلائط عجيبة يتواشج فيها نثر ستيفنسون وألف ليلة وليلة – التي ترجمها إنكليز وفرنسيون – مع رعاة بقر من قصيدة مارتن فييرو وشخصيات من الجزر، ويتعارك فيها قاطعا طريق من الزمن القديم من بوينس آيرس – متخيّلان أكثر مما هما مسترجعان من الذاكرة – بالسكاكين بسبب نزاع يبدو امتداداً لصراع قروسطي ينتهي بإطلاق النار على عالمي لاهوت مسيحيين.

وإزاء الستارة البورخيسية الخلفية الفريدة تظهر الكائنات والأحداث الأكثر تغايراً كما في كتاب الألف، في زنزانة كارلوس أرختتينو دانيري. ولكن على خلاف ما يحدث في تلك الشاشة الباسيفيكة الصغيرة التي لا تستطيع أن تكشف عناصر الكون إلا عشوائياً، نجد في أعمال بورخس أن كل عنصر وكائن يجمعان مع بعضهما ويصفيان من خلال وجهة نظر واحدة، ويمنحان التعبير الكلامي الذي يقدم لهما شخصية مميزة.

وهنا منطقة أخرى يدين فيها الكاتب الأميركي اللاتيني بالكثير لنموذج بورخس الذي لم يبرهن لنا ، أن أرجنتينياً يستطيع أن يتحدث بثقة عن شكسبير ويبتكر قصصاً مقنعة بشخصيات جاءت من أبردين فحسب، وإنما أيضاً أحدث ثورة في تراث لغته الأدبية. لاحظوا أنني قلت نموذجاً وليس تفسيراً. إن نثر بورخس، ونظراً لأصالته الخاصة، سبب فوضى كبيرة بين معجبين لا يحصى عددهم تحول في أعمالهم استخدام صور معينة، أو أفعال أو نعوت أسسها بورخس، الى محاكاة ساخرة فحسب. هذا هو التأثير الجاهز القابل للرصد، لأن بورخس كان أحد الكتاب الذين نجحوا، بشكل كامل، في أن يضعوا ختمهم الشخصي على اللغة الاسبانية.

كانت موسيقى الكلمة الشيء المفضل بالنسبة لبورخس، وهي بارزة في أعماله، كما في أكثر أعمالنا الكلاسيكية تميزاً كمثل أعمال كويفيدو الذي أعجب به بورخس، وغونغورا الذي لم يَرُق له. إن نثر بورخس معروف للأذن، حتى أننا غالباً ما نجد، في عمل شخص آخر، أن جملة واحدة أو فعلاً بسيطاً مستخدماً في حالة التعدي، كمثل: يثبت أو يستنفد أو يخمن، يصبح إفشاء بتأثير بورخس.

أحدث بورخس تأثيراً عميقاً في النثر الأدبي الاسباني كما أثر روبن داريو قبله في الشعر. والفرق بينهما يكمن في أن داريو استورد من فرنسا عدداً من طرق التكلف والموضوعات التي كيفها في أعماله وأسلوبه الغريب. وقد عبّر هذا، نوعا ما، عن مشاعر وأحياناً عن تنفجية فترة كاملة وبيئة اجتماعية محددة، ولهذا يمكن أن يستخدم أدواته كثيرون دون أن يفقدوا أصواتهم الخاصة.

كانت ثورة بورخس شخصية، مثلته وحده، وفقط بطريقة غامضة وغير مباشرة، كانت متصلة بالخلفية التي تشكل فيها والتي أسهم في تشكيلها بشكل حاسم، وهي مجلة Sur. ولهذا السبب يتحول أسلوب بورخس الى كاريكاتير محض، على يد أي شخص آخر. لكن هذا لا يقلل من أهميته، أو من المتعة الهائلة التي يقدمها نثره الذي يمكن تذوقه كلمة كلمة كشيء طيب المذاق. إن الشيء الثوري في نثر بورخس هو أنه يحتوي تقريباً على أفكار بقدر ما يحتوي على كلمات، ذلك أن دقته واقتصاده في التعبير مطلقان. وبينما هذه المهارة شائعة في الأدب الفرنسي والإنكليزي،

كانت تمتلك في الأدب الإسباني في أميركا اللاتينية بعض السياقين. مارتا بيثارو، والتي هي شخصية في قصة المبارزة لبورخس، تقرأ لوغونيس وأورتيغاي غاسيت، وهذا يؤكد اشتباهها بأن اللغة التي ولدت من أجلها كانت أقل ملائمة للتعبير عن الذهن أو الأهواء من التظاهر اللفظي. واضعين المزاح جانباً، لو حذفنا ما قالته عن الأهواء، لكان هناك بعض الحقيقة في ملاحظتها.

إن اللغة الإسبانية هي كمثل الإيطالية أو البرتغالية والكاتالانية، لغة إطناب، غنية وصاخبة، يثير مداها العاطفي العجب. ولكن، للأسباب نفسها، هذه اللغة ليست دقيقة فكرياً - مفهومياً. إن إنجاز كتاب نثرنا الأعظم، منذ سرفانتس، هو مثل عرض رائع للألعاب النارية، تتقدم فيه كل فكرة عابرة، تسبقها وتحيط بها حاشية غاضبة من الخدم والملتمسين والوصيفات، الذين يلعبون وظيفة زخرفية فحسب. إن اللون ودرجة الحرارة والموسيقى أمور مهمة في نثرنا كمثل الأفكار، وفي بعض الحالات - كما عند ليثا ماليما وفيل إنكلان. ليس هناك اعتراض على هذه الإفراطات البلاغية الإسبانية النموذجية، ذلك أنها تعبر عن الطريقة العميقة لشعب يسود في طريقة وجوده العاطفي والملموس على الفكري والمجرد. ولهذا نرى أن فيل إنكلان وألفونسو ريز وأليخو كاربنتييه وكاميلو خوسيه سيلا، على سبيل المثال، هم مطنبون في كتاباتهم. وهذا لا يجعل نثرهم أقل مهارة وأكثر تصنعاً من نثر فاليري وإليوت. إنهم ببساطة مختلفون تماماً، كما يختلف الأميركيون اللاتينيون عن الإنكليز والفرنسيين. وبالنسبة الينا، تُشكّل الأفكار ويُقبَضُ عليها بشكل أفضل حين تكتنز بالعاطفة والإحساس أو حين تُدمَج بطريقة ما بالواقع المحسوس، الحياة - أكثر مما هي في الخطاب المنطقي. وربما لهذا السبب نمتلك أدباً غنياً وندرة في الفلاسفة. وحين يتجه المفكرون الأميركيون اللاتينيون لكتابة الفلسفة فهم عادة يكتبون أدباً. وينطبق هذا على المفكر الأبرز في الأزمنة الحديثة في اللغة الإسبانية، أورتيغاي غاسيت، الذي هو، قبل أي شيء، رجل أدب.

تأتي إلينا الفلسفة من خلال الأدب، لأنه من الصعب على شخص من ثقافتنا أن يفصل الأفكار عن اللحم واللون والإحساس. كان بورخس استثناء نادراً حين آمن بأهمية الأفكار، بحيث أن كل ما تبقى يحذف ويدفع الى مستوى ثان. وقد ازدهرت عبقرية الكاتب الإسباني دائماً عبر البلاغة المفرطة، التي تعبر عن عنصر أساسي في طبيعتنا وثقافتنا. إن جميع كتابنا العظام خطباء عظام. فكروا بالشاعر العظيم بابلو نيرودا. إنه اللاانضباط، الإفراط. إن الإبداع يظهر كظاهرة طبيعية، كنوع من نتح الطبيعة أكثر مما هو تمرين فكري. وفي داخل هذا التراث، كان نثر بورخس شيئاً شاذاً. ذلك أنه، عبر اختيار السوقية الأضيق، كان يخالف، وبعمق، الميل الطبيعي للغة الاسبانية نحو الإفراط. وأن نقول إن الإسبانية أصبحت مع بورخس ذكية، يمكن أن يظهر هذا كإساءة لكتاب اللغة الآخرين، لكن الأمر ليس كذلك. ما أحاول أن أقوله حول الإطناب الذي وصفته لتوي، هو أن هناك دائماً في أعمال بورخس مستوى منطقياً ومفهومياً، يكون كل شيء، بالنسبة إليه، في موقع أدنى. إن عالمه هو عالم أفكار واضحة، نقية، وفي الوقت نفسه، غير عادية، وبينما لا تُنفى إلى مستوى أدنى، يُعَبَّر عنها بكلمات مباشرة ومقتصدة بشكل كبير. يقول الراوي في قصة الخالد: «ليس هناك متعة أهم من متعة الفكر ولقد استسلمنا لها». يقول الراوي هذا بكلمات تمنحنا صورة كاملة عن بورخس. وهذه القصة أمثولة عن عالمه الروائي، وفيها دائماً يلتهم الفكري ويدمر الفيزيقي. ومن خلال ابتكار هذا الأسلوب، الذي يعكس، ببراعة، أذواقه وخلفياته، أحدث بورخس ابتكاراً جذرياً في التراث الأسلوبي للغة الإسبانية. ومن خلال تطهيرها وفكرنتها وتلوينها بطريقة خاصة كهذه، أظهر أن اللغة، التي كان متشدداً حيالها، مثل شخصية مارتا بيثارو/ كانت أكثر غنى ومرونة مما هي عليه تراثياً. مفترضين أن كاتباً من عيار بورخس حاول ذلك. كانت

الإسبانية قادرة على أن تصبح واضحة ومنطقية كالفرنسية ودقيقة ومليئة بالفروق الدقيقة كالإنكليزية. ليس هناك أعمال أدبية في لغتنا، مثل أعمال بورخس، تعلمنا، أنه، بخصوص اللغة الأدبية الإسبانية، هناك دائماً الكثير الذي يجب أن ينجز، وأنه ليس هناك شيء نهائي ودائم.

إن الأكثر تفكيراً وتجريداً بين كتابنا، كان في الوقت نفسه قاصاً من الضواحي. يقرأ المرء معظم قصص بورخس باهتمام تخديري، عادة ما يُحتَفظُ من أجل قراءة الروايات البوليسية، النوع الذي طوره من خلال حقنه بالميتافيزيقيا. لكن موقفه من الرواية كان قائماً على الاحتقار. إذ أن ميولها الواقعية تزعجه، ذلك أن الرواية – باستثناء روايات هنري جيمس وبعض المزاولين الآخرين المميزين – نوع يقاوم أن يُحصَر في التأملي والفني ومحكوم عليه أن ينصهر في حاصل جمع التجربة البشرية: الأفكار والغرائز والفرد والمجتمع والواقع والفنتازيا. ووجد بورخس أن نقص الرواية الفطري واعتمادها على الطين البشري أمر لا يطاق. ولهذا السبب كتب في ١٩٤١ مقدمة لكتابه «حديقة الطرق المتشعبة» قال فيها: «إن عادة كتابة الكتب الطويلة والتوسع إلى ٥٠٠ صفحة بفكرة يمكن أن تُطْرح في بضعة سطور، لهو تهوّر مجهد ومرهق». وتسلم هذه الملاحظة جدلاً أن كل كتاب هو خطاب فكري وشرح لفرضية. إذا كان هذا صحيحاً فإن تفاصيل أي عمل روائي لن تكون أكثر من ألبسة زائدة على حفنة من المفهومات التي يمكن أن تعزل وتحدد كاللؤلؤة التي تعشّش في محارة. هل بوسعنا أن نختزل رواية دون كيخوته وموبي ديك ودير بارما والشياطين إلى فكرة أو فكرتين؟ إن مقولة بورخس غير مفيدة لتعريف الرواية، لكنها تكشف لنا بوضوح أن الاهتمام الرئيسي لأعماله القصصية هو الحدس والتأمل والنظرية.

هناك أيضاً تحفظ فكري حول الواقع في أعمال سرفانتس وهو بورخيسي جداً. لكن هناك دائماً لحم ودم وتجربة حية يُعاد إنتاجها وابتكارها في أعمال سرفانتس إلى جانب الأفكار. لكننا لا نجد هذا لدى بورخس. إذ أن عالمه الأدبي أكثر تجريدية وفكرية بكثير من سرفانتس. لهذا احتقر بورخس الرواية كنوع أدبي، ذلك لأنه من المستحيل فصل الرواية عن التجربة الحية، وأعني بهذا: النقص الإنساني. لا يمكنك في الرواية أن تكون كاملاً فحسب، وإنما ينبغي أيضاً أن تكون ناقصاً، والنقص الذي هو جوهري في رواية لا يُعْتَبَرُ فنياً بالنسبة لبورخس، وهو، بالتالي، غير مقبول. ولهذا غالباً ما كتب بورخس ضد الرواية وصوّرها كجنس أدبي ثانوي.

وبسبب قصرها وانضغاطها، كانت القصة القصيرة النوع الأكثر ملاءمة لتلك الموضوعات التي حثت بورخس على الكتابة. وبفضل إتقانه لصنعته، فإن الزمن والهوية والأحلام والألعاب وطبيعة الواقع، المضاعف، والأبدية - كلها فقدت غموضها وإعاقتها وارتدتْ البهجة والبعد الدرامي. وتبدو هذه الإنشغالات جاهزة كالقصص، وتبدأ عادة بذكاء وواقعية، بتفاصيل وهوامش دقيقة، وغالباً معنيّة باللون المحلي، وهكذا، عند نقطة ما، يستطيع، دون إدراك أو بفظاظة، أن يسوقها نحو الفانتازي أو يدفعها إلى التلاشي في التأمل الفلسفي أو اللاهوتي. ولا تكون الحقائق مهمة أبداً أو أصيلة في الحكايات، لكن النظريات التي تشرحها والتأويلات التي تولدها مهمة دائماً. وبالنسبة إلى بورخس، كما بالنسبة إلى شخصيته الشبحية، في قصة يوتوبيا رجل متعب، ليست الحقائق إلا مجرد نقاط انطلاق للإبتكار والتفكير. ينصهر الواقع والفنتازيا من خلال الأسلوب ومن خلال السهولة التي يتحرك بها الراوي بينهما، وغالباً ما يعرض معرفة واسعة وساخرة بشكل مدمر ونزعة شك ضمنية تتفحص أي انغماس غير ملائم.

شاهدت بورخس مرات قليلة جداً. كانت المرة الأولى في باريس حين كنت صحفياً. ذهبت لأجري معه مقابلة وكنت متأثراً إلى درجة أنني لم أستطع أن أتحدث. وأذكر أنني سألته: «ما رأيك بالسياسة؟» فكان جوابه الذي لا أزال أذكره

إلى الآن: «إنها أحد أشكال الضجر.»

كان في البداية رجلاً مؤدباً وخجولاً جداً، لكن شخصيته تغيرت بعد أن أصبح مشهوراً، إذ تبنى شخصية عامة مختلفة جداً عن شخصيته السابقة. كان يكرر دائماً النكات نفسها. وطرح ملاحظات تحريضية ليصدم المحافظين العجائز. ولكن على الرغم من ملاحظته التي بدت أحياناً مغرورة، كان واحداً من الكتّاب المتواضعين حيال إنجازاته ككاتب وحيال عبقريته. لم يعتقد أنه كان عبقرياً. كان رجلاً مجهولاً في بلاده إلى أن بلغ سن الخمسين، لكنه لم يصبح مشهوراً في الأرجنتين وأميركا اللاتينية إلا بعد أن اكتُشِفَ في فرنسا وبقية العالم. وقد تغيرت حياته بشكل كامل. بالنسبة إلى كاتب حساس مثل بورخس ورجل دمث وضعيف مثله، وخاصة عماه المتزايد الذي أمرضه، فإن كمية الدم والعنف في قصصه مدهشة.

ولكن يتبغي ألا تكون كذلك. الكتابة نشاط تعويضي ويزدهر الأدب في حالات كهذه. تعج صفحات بورخس بالسكاكين والجرائم ومشاهد العذاب، لكن القسوة تبقى بعيدة بسبب حسه المصقول بالسخرية والعقلانية الباردة لنثره الذي لا يسقط أبداً في الحسية والعاطفي المحض. وهذا يضفي صفة الجمال الكلاسيكي على الرعب المادي، الصفة التي تمنحه طبيعة عمل فني وُضِعَ في عالم غير واقعي.

كان بورخس مسحوراً دائماً بميثولوجيا ونمط سفّاح أحياء الفقراء الخارجية في بوينس آيرس، وكان يسحره أيضاً مُقاتل المدية من الأرجنتين الريفية. كان هؤلاء الرجال القساة يمثلون، بجسديتهم المجردة وبراءتهم الحيوانية، وغرائزهم غير الملجومة، نقيض بورخس التام. لكنه، ورغم ذلك، ملأ بهم بعض قصصه ومنحهم كرامة بورخيسية معينة، أي صفة جمالية وفكرية. ومن الواضح أن هؤلاء السفاحين ومقاتلي السكاكين والمجرمين القساة الذين ابتكرهم هم أدبيون وحقيقيون كمثل الشخصيات الفنتازية المحضة. يمكن أن يرتدوا معاطف واقية من المطر أو أن يتحدثوا بطريقة تقلد لغة سفاحي الزمن القديم، أو رعاة البقر الجاوتشو من الداخل الأرجنتيني. ولكن لا شيء من هذا يجعلهم واقعيين سوى المبتدعين والسحرة والخالدين والباحثين الذين يسكنون قصصه، إما اليوم أو في الماضي البعيد، من كل زاوية من الكوكب والجميع لهم أصولهم، لا في الحياة، بل في الأدب. إنهم، في المقام الأول والأخير، أفكار حوّلت بسحر إلى لحم بفضل نسج الكلمات الخبير على يد ساحر أدبي عظيم.

إن كل قصة كتبها بورخس جوهرة فنية، وبعض قصصه كمثل تلون أوكبار أوربيوس تريتيوس، والأطلال الدائرية، علماء اللاهوت، الألف، هي روائع من هذا النوع. إن المفاجأة ومكر موضوعاته، يضاهيها حس بنائي لا يخطىء. يقتصد بورخس إلى حد الهوس، ولا يسمح بدخول كلمة أو معلومة زائدة وكأنه يريد أن يفرض ضريبة على براعة القارىء، بل إنه كان يحذف التفاصيل أحياناً. إن هذا الاقتصاد في الكلمات يمكن أن يذكر البعض بهمنغواي الذي كان كاتباً مقتصداً وصارماً. لكن الفرق بينه وبين بورخس كبير جداً. لم يكن همنغواي مفكراً وبدا أنه يحتقر المفكرين. كان عالمه عالم حقائق وأفعال وكائنات حية وأشياء أكثر أهمية من الأفكار بكثير. لقد كان كاتباً واقعياً بخلاف بورخس. إن رمز الخلفية لقصة همنغواي قد يكون حلبة ملاكمة، أما لبورخس فالمكتبة. من ناحية أخرى، أعتقد أن نابوكوف كان كاتباً قريباً إلى بورخس. امتلك ثقافة أدبية غنية وتحرك بسهولة بين لغات وتراثات مختلفة، وامتلك مقاربة لعوباً تجاه الأدب ـ الأدب كلعبة فكرية، من خلالها بالطبع، يمكن أن تظهر الحقائق الواقعية. ولكن، على ما يبدو، لم تكن اللعبة، بالنسبة إلى نابوكوف، إلا تمريناً فارغاً من الجوهر الأخلاقي.

إن الغرابة عنصر لا ينفصل عن قصص بورخس. تجري الأحداث بعيداً في الزمان والمكان، وهذا الإبعاد يمنحها فتنة

إضافية. أو تجري في الأحياء الفقيرة الأسطورية في بوينس آيرس القديمة. في ملاحظة حول إحدى شخصياته، يقول بورخس: «كان الشخص مسلماً، جعلتُهُ إيطالياً، لكي أقدر على سبره بسهولة أكبر». وفي الحقيقة، كان بورخس عادة يفعل العكس. كلما ابتعدت شخصياته عنه أو عن قرائه في الزمان والمكان، تمكن من أن يتحكم بها بشكل أفضل، ويعزي إليها تلك الصفات المدهشة التي تمنح لها، أو يجعل تجاربها غير المرجحة غالباً أكثر إقناعاً. ولكن هذا لا يعني القول بأن غرائبية بورخس ولونه المحلي تجمعهما قرابة مع غرائبية ولون كتّاب إقليميين، مثل ريكاردو غيرالديس وسيرو أليغريا، فهناك في أعمالهما الغرائبية تلقائية تنبعث من رؤية إقليمية محلية ضيقة للريف وعاداته التي يحاول الكاتب الإقليمي أن يماثلها مع العالم. إن الغرائبية في أدب بورخس حجة يستخدمها، بموافقة أو جهل القارىء لينزلق بسرعة، دون أن يدرك، خارج العالم الواقعي وإلى حالة اللاواقعية التي يعتقد بورخس، هو وبطل قصة المعجزة السرية، أنها شرط للفن.

إن التتمة التي لا تنفصل لغرائبية قصصه هي المعرفة الواسعة، قطع المعرفة المتخصصة، والتي هي عادة أدبية، ولكنها أيضاً فيلولوجية وتاريخية وفلسفية أو لاهوتية. هذه المعرفة، التي تتاخم ولكن لا تتجاوز حدود الحكمة العملية أبداً تتموج بحرية تامة. ولكن المسألة لا تكمن في إظهار إطلاع بورخس العميق على ثقافات عديدة، إنها، بالأحرى عنصر أساسي في الاستراتيجية الإبداعية هدفها صبغ قصصه بلون معين ومنحها جواً خاصاً بها وحدها. بمعنى آخر، إن قدرة بورخس على استخدام الخلفيات والشخصيات الغرائبية تؤدي وظيفة أدبية محضة، تُخضعها، من خلال تحريف المعرفة الواسعة أو تطويرها، وجعلها تزيينية تارة ورمزية طوراً، للمهمة المطلوبة. بهذه الطريقة، يفقد لاهوت بورخس وفلسفته ولسانياته شخصيتها الأصيلة؛ تأخذ صفة الأدب الروائي، وبعد أن تصبح جزءاً لا يتجزأ من الفنتازيا الأدبية، تتحول إلى أدب.

اعترف بورخس مرة في مقابلة قائلاً: «أنا متعفن من الأدب». وهكذا كان عالمه القصصي الذي هو أكثر العوالم أدبية بين عوالم المؤلفين. ونرى فيه أن العوالم والشخصيات والأساطير التي يصوغها، على مر السنين، كتّاب آخرون، تتدفق خارجة وداخلة، مرة بعد أخرى، وبحيوية، بحيث أنها تنتهك، نوعاً ما، العالم الموضوعي الذي هو السياق المعتاد لأي عمل أدبي. إن المرجع في أدب بورخس هو الأدب نفسه. كتب بورخس بسخرية في خاتمة «أحلام النمر»: «لقد حدث لي القليل في حياتي، لكنني قرأت كثيراً، أو بالأحرى، لم يحدث شيء بقي في الذاكرة أكثر من فلسفة شوبنهاور وموسيقى كلمة إنكلترة». وينبغي أن لا يؤخذ هذا حرفياً، ذلك أن حياة أي إنسان، مهما كانت خالية من الأحداث، تخفي ثروات ولغزاً أكثر من أعمق القصائد أو العملية الذهنية الأكثر تعقيداً. لكن الملاحظة تكشف حقيقة ماكرة حول طبيعة فن بورخس، والتي تأتي، أكثر من أي كاتب حديث آخر، من تمثل الأدب العالمي ووضع ختم فردي عليه.

إن قصص بورخس الموجزة مليئة بالرنين والألوان التي تمتد بعيداً إلى الجهات الأصلية الأربع للجغرافية الأدبية. وإلى هذا، نعيد، دون شك، حماسة مزاولي النقد الكشفي الذين لا يتوقفون عن محاولاتهم للبحث عن مصادر بورخس اللانهائية وتحديدها. ورغم أنه عمل مضن لا يخطىء، إلا أنه بلا جدوى، ذلك أن ما يمنح العظمة والأصالة لقصص بورخس، ليس المواد التي يستخدمها فحسب، وإنما ما يحوّل هذه المواد إليه. عالم صغير، متخيل، مسكون بالنمور والقراء والمثقفين، مليء بالعنف والطوائف الغريبة والأعمال الجبانة والبطولة التي لا تساوم، عالم يحل فيه الخيال مكان الواقع الموضوعي والمهمة الفكرية لفكرنة الأخيلة الفانتازية تبز أي شكل آخر للنشاط البشري. في عالم

الفنتازيا هذا، ولكن فقط بمعنى أنه عالم غير مسؤول، لعبة مطلقة من التاريخ وحتى من البشرية. هناك الكثير من اللعب في أعمال بورخس، وحول المسائل الأساسية للحياة والموت، القدر البشري والقيامة، يعبر عن الشك أكثر مما يعبر عن اليقين. لكنه ليس عالماً منفصلاً عن الحياة أو التجربة اليومية أو بدون جذور في المجتمع. إن عالم بورخس مؤسس ـ مبني ـ في الطبيعة المتغيرة للوجود، المأزق المشترك للنوع الإنساني، كأي عالم أدبي يتسم بالاستمرار. وكيف يكون الأمر بخلاف ذلك؟ ليس هناك عالم أدبي أدار ظهره للحياة أو لم يقدر على إضاءة الحياة، حظي بالاستمرار. ما هو مميز لدى بورخس هو أن الوجودي والتاريخي والجنس وعلم النفس والمشاعر والغرائز، جميع هذه الأمور حلت وأعيدت إلى بعد فكري محض، والحياة، ذلك الصخب الفوضوي الذي يغلي، تصل إلى القارىء مصفّاة ومحولة إلى مفهوم، إلى أسطورة أدبية عبر فلتر بورخس، فلتر بمنطق تام، بحيث يظهر أحياناً بأنه يقطّر الحياة ليحظى بجوهرها، وليعوقها.

الشعر، القصة القصيرة والمقالة، هي كلها متممة في عالم بورخس، ومن الصعب غالباً أن نحدّد في أي نوع أو جنس أدبي يُصنَّفُ نصه. تروي بعض قصائده قصصاً وكثير من قصصه القصيرة ـ وخاصة القصيرة جداً ـ يمتلك الإحكام والبناء الحساس لقصائد النثر. وتتغير العناصر في المقالة والقصة، بحيث تعتم الحدود بينهما تقريباً وتتصهران في وحدة واحدة. ويحدث شيء مشابه في رواية نابوكوف «النار الشاحبة» وهي رواية تمتلك مظهر طبعة نقدية لقصيدة. أشاد النقاد بالكتاب واعتبروه إنجازاً عظيماً، وهو، بالطبع، كذلك. ولكن الحقيقة هي أن بورخس اتبع الخدع نفسها طوال سنوات وبمهارة مساوية. تتظاهر بعض قصصه الأكثر إحكاماً مثل «الاقتراب من المعتصم وبيير منارد ومؤلف دون كيخوته وفحص عمل هربرت كوين»، بأنها مراجعات لكتب أو مقالات نقدية. وفي غالبية قصصه، يتبع الابتكار، ابتكار واقع زائف، طريقاً معذباً، مغطياً التفاصيل بإعادة خلق تاريخية أو في تحقيق فلسفي أو لاهوتي. ولأن بورخس يعرف دائماً ما يقوله، فإن الأساس لخفة اليد هذه صلب. ولكن بالضبط، ما هو خيالي في قصصه يبقى غامضاً. تتقنع الأكاذيب كالحقائق والعكس هو الصحيح. وهذا الغموض خاص بعالم بورخس. يمكن أن يقال العكس حول كثير من مقالاته كمثل تاريخ الأبدية أو القطع الصغيرة في كتاب الكائنات المتخيلة. فيها، بين نتف المعرفة الأساسية، التي تستريح عليها، عنصر آخر من الفنتازيا واللاواقعية المحضة تمر ـ تتصفى ـ كمادة سحرية وتحولها إلى قصص.

ليس هناك عمل أدبي، مهما كان غنياً ومكتملاً دون جانب مظلم. وبالنسبة إلى بورخس يعاني عالمه أحياناً من مركزية عرقية ثقافية معينة. وغالباً ما يظهر الأسود والهندي والبدائي في قصصه ككائنات أدنى تتمرغ في حالة من البربرية التي ليست، على ما يبدو، غير متصلة إما بحوادث التاريخ أو بالمجتمع، لكنها متضمنة في السلالة أو الوضع. إنهم يمثلون بشرية أدنى، بعيدة عن ما يعتبره بورخس أعظم صفتين إنسانيتين: الفكر والصفاء الأدبي. وبالنسبة لبورخس، كما لإليوت وجيوفاني بابيني وبيو باروخا، لا يمكن أن تكون الحضارة إلا غربية وبيضاء ومدينية. تعيش هذه الحضارة، كما هبطت علينا، من خلال فلتر الترجمات الأوروبية للأعمال الصينية والفارسية واليابانية أو العربية الأصيلة. أما الثقافات الأخرى، التي تشكل جزءاً من أميركا اللاتينية، كالثقافة الهندية والافريقية، فتبرز في قصص بورخس كتغاير أكثر مما تظهر كتنوعات مختلفة للبشرية. وربما لأن حضورها كان ضئيلاً في العالم الذي عاش فيه.

واجهتني أيضاً صعوبات كبيرة في الكتابة عن الشخصيات الهندية في رواياتي، وذلك لأنني كاتب واقعي، بمعنى

أنني أكتب بوحي من تجاربي الشخصية، وتجربتي الشخصية في العالم الهندي محدودة، لأنني، لسبب واحد، لا أتحدث اللغات الهندية. أذكر أنني لدى كتابة «البيت الأخضر» أردت أن أجعل شخصية هندية، رجلاً بدائياً من قبيلة صغيرة في منطقة الأمازون، شخصية رئيسية في الرواية. حاولت بصعوبة أن أبتكر تلك الشخصية من الداخل لأظهر للقارىء ذاتيته، كيف استوعب نوعاً من التجارب مع العالم الأبيض، لكنني فشلت في ذلك. كان من المستحيل، بالنسبة إليّ، أن أبتكر وصفاً مقنعاً لرجل كان بعيداً عني جداً وذلك من منظور ثقافي، رجل لم يمتلك علاقة عقلانية، بل سحرية، مع العالم. شعرت أنني أصنع كاريكاتيراً للشخصية، وقررت أخيراً أن أصفه من خلال وسطاء وشخصيات كنت قادراً على اكتشافها وإدراكها.

إن قيد بورخس المتمركز إثنياً لا ينتقص من صفاته الكثيرة التي تثير الإعجاب، ولكن من الأفضل ألا نتجنبه حين نقيم أعماله تقييماً شاملاً. بالتأكيد إنه قيد يقدم برهاناً إضافياً على إنسانيته، لأنه، كما قيل مرة بعد أخرى، ليس هناك شيء يدعى الكمال المطلق، حتى في عالم فنان مبدع كبورخس، الذي اقترب كأي شخص آخر نحو إنجازه.

ماريو بارغاس يوسا
ترجمة : أسامة إسبر
دمشق

* من كتاب A writer Reality

إشارات :

١ ـ خورخي لويس بورخس (١٨٩٩ ـ ١٩٨٦). كان شاعراً طليعياً ممتازاً في العشرينات والثلاثينات، لكن سمعته في العالم استندت إلى قصصه القصيرة التي بدأ ينشرها في أواسط الثلاثينات.

٢ ـ سير، مجلة أرجنتينية أدبية ليبرالية مؤثرة على نطاق عالمي، أسستها في ١٩٣١ فكتوريا أوكامبو وأدارتها إلى حين وفاتها في ١٩٧٩. كان بورخس أحد المحررين الأوائل للمجلة. ولقد نشر في المجلة بورخس وألفونسو ريز وغابرييلا ميسترال وأوكتافيو باث، بالإضافة إلى ترجمات لفوكنر وسارتر وساروبان وشتاينبك وهكسلي وجيد وفاليري.

٣ ـ الألف: إحدى قصص بورخس الأكثر شهرة، والتي يعثر فيها البطل وعلى الدرجة التاسعة عشرة لقبوه على الألف، نقطة في المكان من المفترض أنها تحمل جميع النقاط الممكنة.

٤ ـ غابرييل غارسيا ماركيز (١٩٢٨) الكاتب الكولومبي العظيم.

٥ ـ خوليو كورتاثار (١٩١٤ ـ ١٩٨٤) كاتب قصة ومقالة أرجنتيني كبير من بين أعماله نهاية اللعبة، بستياريو، الحجلة وأعمال أخرى.

٦ ـ خوان خوسيه أريولا: كاتب قصة قصيرة مكسيكي يستخدم الفنتازيا والواقعية السحرية ليسخر من المجتمع المعاصر. جمعت قصصه في كتاب يحمل عنوان كونفابولاريو وابتكارات أخرى (١٩٥٢).

٧ ـ روبن داريو (١٨٦٧ ـ ١٩٦١). الشاعر النيكاراغوي العظيم الذي ساهم في كتابيه: أزرق والنثر الفاحش، في حركة الحداثة التي أحدثت ثورة في الشعر الأميركي اللاتيني.

٨ ـ El Inca Garcilaso de la Vega (١٥٣٩ ـ ١٦١٦) الكاتب الخلاسي الأول في أميركا اللاتينية، مؤلف التعليقات الملكية للأنكيين والتاريخ العام للبيرو.

٩ ـ سور خوانا أنيس دي لا كروث (١٦٥١ ـ ١٦٩٥) Sor Juana Ines de la Cruz: أعظم شاعرة أميركية لاتينية في الفترة الكولونيالية وغالباً ما سميت «الربة المكسيكية العاشرة». إن شعرها هو واحد من أروع الأمثلة عن الباروك في أميركا. ألفت أيضاً أعمالاً درامية كثيرة وكتابات نثرية تكشف استقلالاً فكرياً نادراً في الأدب النسائي في القرن السابع عشر في المكسيك.

١٠ ـ مارتين فييرو Martin Fierro: قصيدة ملحمية كلاسيكية أرجنتينية (١٨٧٢) عن رعاة البقر الجاوتشو المضطهدين، ألفها خوسيه هرنانديث (١٨٣٤ ـ ١٨٨٦).

١١ ـ فرانسيسكو دي كويفيدو (١٥٥٠ ـ ١٦٤٥): أحد أعظم كتّاب العصر الذهبي في الأدب الأسباني.

١٢ ـ لويس دي غونكورا Luis de Gongora (١٥٦١ ـ ١٦٢٧) شاعر اسباني كبير، ألف قصائد غنائية وقصصية جميلة وأشعاراً غامضة.

١٣ ـ ليوبولد لوغونيس (١٨٧٤ ـ ١٩٣٨): أحد أهم شعراء حركة الحداثة الأرجنتينيين وقد ترك تأثيراً كبيراً في الدوائر الفكرية والأدبية في أميركا اللاتينية.

١٤ ـ خوسيه أرتيغاي غاسيت (١٨٨٣ ـ ١٩٥٥): أحد أبرز الفلاسفة الأسبان.

١٥ ـ خوسيه ليثاما ليما (١٩١٠ ـ ١٩٧٦): شاعر وروائي كوبي، أهم رواية له هي الرواية الباروكية المعقدة باراديسو (١٩٦٦).

١٦ ـ خوسيه ماريا ديل فيل إنكلان (١٨٧٠ ـ ١٩٣٦): روائي اسباني يمتلك حساسية جمالية ممتازة.

١٧ ـ ألفونسو ريز (١٨٨٩ ـ ١٩٥٩): ناقد مكسيكي عظيم وشاعر ودبلوماسي.

١٨ ـ أليخو كاربنتييه (١٩٠٤ ـ ١٩٨٠): روائي كوبي بارز، أهم أعماله مملكة هذا العالم، خطوات مفقودة، قرن الأضواء. نشر أيضاً مجموعة قصصية بعنوان حرب الزمن (١٩٥٨).

١٩ ـ كاميلو خوسيه سيلا: روائي اسباني حصل على جائزة نوبل للآداب في ١٩٨٩.

٢٠ ـ جيوفاني بابيني (١٨٨١ ـ ١٩٥٦). كاتب وناقد إيطالي، مؤلف حياة المسيح، ذكريات الله، الحياة وأنا.

٢١ ـ بيو باروخا (١٨٧٩ ـ ١٩٥٦): روائي اسباني غزير، كتب زهاء ستين رواية.

المترجم بوصفه قارئاً

في باريس، في مقهىً غير بعيد عن «متحف رودان»، أتملّى في نسخةٍ من الترجمة الألمانية التي قام بها راينر ماريا ريلكه لسونيتات لويز لابه، الشاعرة الفرنسية من القرن السادس عشر ومن مدينة ليون.

من المعروف أن ريلكه كان قد عَمِلَ سكرتيراً لرودان سنواتٍ عدّة، ثمّ صار صديقاً له، وكتب مقالةً لافتةً في براعة ذلك النحّات العجوز. ومن المعروف أيضاً أنّ ريلكه كان قد عاش لفترةٍ في ذلك البناء الذي قُيِّض له أن يتحوّل إلى متحفٍ لرودان، في غرفةٍ مشمسة زُيّنَتْ بزخارف من الجصّ، مطلّاً على الحديقة الفرنسية المكسوّة بالعشب، متفجّعاً على شيءٍ كان يتصوّر أنه سيظلّ عصيّاً على الدوام، فلا يستطيع أن يُحْكِمَ قبضته عليه - حقيقة شعرية معينة حَسِبَتْ أجيالٌ من القرّاء منذئذٍ أنّ من الممكن إيجادها في مؤلّفات ريلكه.

كانت هذه الغرفة واحدةً من أماكن مكوثه العابرة، فندقاً بعد فندق وقصراً بعد قصر. ومن بيت رودان هذا كتب ريلكه إلى واحدةٍ من حبيباته العابرات، شأنهنّ شأن غُرَفه العابرة: «ما أرجوه من اللواتي يحببنني هو أن يحببن عزلتي»[1].

ومن هنا، من طاولتي في المقهى، أستطيع أن أرى تلك النافذة المنزوية التي كانت نافذة ريلكه؛ ولو كان هناك في هذا اليوم لتمكّن من رؤيتي وأنا أقرأ في الكتاب الذي خطّه ذات يوم.

ها أنذا أعيد تحت أنظار شبحه المدقّقة آخر السونيتة الثانية عشرة:

Er küBte mich, es mundate mein Geist
auf seine Lippen; und der Tod war sicher
noch süBer als das dasein, Seliglicher.

He Kissed me, my soul transformed itself
Upon his lip; and death was certainly
Sweeter than living, even more blessed.

[قبّلني، روحي أخذتْ
شكل شفتيه؛ وبدا الموت

أحلى من الحياة، وأقدَس.

أتوقف طويلاً عند تلك الكلمة الأخيرة، seliglicher. إنَّ seel هي "soul" [الروح]؛ و selig تعني "blessed" [مقدس] ولكنها تعني أيضاً "overjoyed"، "blissful" [مفعماً بالبهجة]، [في منتهى السعادة]. أمّا الزائدة التفخيمية، icher-، فتعزّز معنى الكلمة المفعمة بالعاطفة وتتيح لها أن تتردد بنعومة على اللسان أربع مرات قبل أن تنتهي. لكأنها تطيل تلك البهجة المقدّسة التي اندلعت من قبلة الحبيب، إذْ تبقى في الفم، مثل القبلة، إلى أن تطلقها الـ er ـ على الشفتين. وفي حين تتالى الكلمات الأخرى في الأبيات الثلاثة، واحدة إثر أخرى، على وتيرةٍ واحدة، فإنَّ seliglicher وحدها تظلُّ متشبثةً بالصوت لفترة أطول بكثير، كارهةً أن تفلته.

وأعود إلى هذه السونيتة كما كُتِبَتْ في الأصل الفرنسي، في كتاب لويز لابّه «الأعمال الشعرية»[٢]، هذا الكتاب الذي جعلته معجزة النشر معاصراً لريلكه على طاولتي في المقهى:

Lors que souef plus il me baiserait,
Et mon esprit sur ses levres Fuirait,
Bien je mourrais, plus que vivante, heureuse.

When he softly Kisses me further,
And my soul escapes onto his lips,
I will surely die, happier than when I lived.

[حين يزيدني من قبلاته الناعمة،
وتفرُّ روحي إلى شفتيه،
أموتُ بسعادةٍ لم تَجُدْ بها الحياة]

لو صرفنا النظر عمّا تشتمل عليه كلمة baiserait من تضمّنات ومعانٍ حديثة (إذْ أنَّ لها اليوم معنى العلاقة الجنسية الكاملة، في حين لم تكن تعني سوى التقبيل وحده في أيام لابه)، فإنَّ الأصل الفرنسي يبدو لي تقليدياً، على الرغم من كونه مباشراً على نحوٍ لطيف وسائغ. فتباريح الحبّ المميتة التي يستمدّ منها الشاعر سعادةً تفوق ما يستمدّه من الحياة البائسة التعسة هي واحدة من المزاعم الشعرية القديمة والبالية، شأنها شأن الروح التي تخرج في قبلة. والسؤال، إذاً، ما الذي اكتشفه ريلكه في قصيدة لابّه وأتاح له أن يضع كلمة seliglicher اللافتة بدلاً من كلمة heureuse العادية والمألوفة؟ ما الذي مكّن ريلكه أن يوفّر لي هذه القراءة المعقّدة المثيرة التي لولاها لكنتُ أقلّبُ في قصائد لابّه دونما تركيز؟ إلى أيّ مدىً تؤثّر قراءتنا لمترجمٍ موهوب مثل ريلكه على معرفتنا بالأصل؟ وما الذي يعتري ثقة القارىء بمرجعية الكاتب في مثل هذه الحالة؟ أعتقد أنَّ ضرباً من الإجابة كان قد تشكّل في ذهن ريلكه، ذات شتاءٍ في باريس.

كان كارل جاكوب بركهارت ـ ليس المؤلّف الشهير صاحب كتاب «حضارة النهضة في إيطاليا»، وإنّما شاب سويسري مثله ومؤرّخ مثله ـ قد غادر مدينة بال، موطنه، وتوجّه إلى فرنسا بقصد الدراسة، وفي أوائل العشرينات من

القرن العشرين كان يعمل في المكتبة الوطنية في باريس. وذات صباح، دخل بركهارت إلى دكان أحد الحلاّقين وطلب أن يُغسَل شعره[٣]. وبينما كان جالساً وعيناه مغمضتان أمام المرآة، سمع أصوات شجارٍ ناشبٍ خلفه. كان أحدهم يصرخ:

«هذه حجّة، يا سيد!»

وبصوتها الحاد، قالت امرأة:

«عجيب! لم يكتفِ بالحلاقة بل طلب كولونيا أيضاً!»

«يا سيد، نحن لا نعرفك. أنت غريب تماماً بالنسبة لنا. ونحن

لا نتعامل بكياسة مع مثل هذه الأمور!»

وانطلق صوت ثالث، ضعيفاً وشاكياً، وبدا كأنه قادم من عالمٍ

آخر بلكنته السلافية وبساطته وهو يحاول أن يشرح لهم:

«ولكن يجب أن تعذروني، لقد نسيت محفظتي، وسأذهب

وأحضرها من الفندق...»

وعلى الرغم من خوف بركهارت من أن ينفذ الصابون إلى عينيه، فقد تطلّع من حوله ورأى ثلاثة من الحلاّقين وهم يومئون بغضب. وخلف المكتب، كانت المحاسبة تراقب المشهد، وقد مطّت شفتيها الأرجوانيتين إلى آخرهما باستياء واضح. وأمام هؤلاء كان ثمة رجل ضئيل الحجم، بجبين مرتفع وشاربين طويلين، وكان هذا الأخير يرجوهم:

«هذا وعد، يمكنكم أن تتصلوا بالفندق وتتأكدوا. أنا... أنا... الشاعر راينرماريا ريلكه».

وزمجر الحلاّق:

«طبعاً. هذا ما يفعله الجميع. ثقْ أننا لم نسمع بك أبداً».

وقفز بركهارت من كرسيه، وشعره يقطر ماءً، ووضع يده في

جيبه، وصاح: «أنا سأدفع!».

كان قد سبق لبركهارت أن التقى بريلكه، لكنه لم يكن يعلم أنّ الشاعر قد عاد إلى باريس من جديد. ولوهلةٍ لم يعرف ريلكه منقذه. وما إن عرفه حتى انفجر ضاحكاً وعرض عليه أن ينتظره إلى أن ينتهي من غسل شعره فيذهبان في نزهة. ووافق بركهارت. وبعد فترة من السير قال ريلكه إنه قد أحسّ بالتعب، واقترح أن يزورا مخزناً للكتب المستعملة قرب ساحة الأوديون ريثما يحلّ موعد الغداء. وحين دخل الرجلان حيّاهما البائع العجوز ونهض من مقعده وراح يلوّح بكتاب صغير كان يقرأ فيه: «أيها السادة، هذا هو رونسار ١٨٦٧، طبعة بلانتشمان». وأجاب ريلكه بكثير من الحبور أنه يحبّ قصائد رونسار. وراحا يتنقّلان من كاتب إلى آخر، إلى أن قرأ البائع أبياتاً لراسين يعتقد أنها ترجمة حرفيّة للمزمور السادس والثلاثين من مزامير الكتاب المقدّس[٤]. ووافقه ريلكه، قائلاً: «أجل. إنها الكلمات البشرية ذاتها، والمفاهيم ذاتها، والتجربة والحدوس ذاتها». وأضاف، كما لو أنه يقوم باكتشاف مفاجىء: «الترجمة هي أصفى الطرق التي يمكن لنا من خلالها أن نتبيّن المهارة الشعرية».

كان هذا آخر مُقام لريلكه في باريس. فقد مات بعد ذلك بسنتين، في التاسع والعشرين من كانون الأول، عام ١٩٢٦، بعد أن بلغ الحادية والأربعين من عمره. وقد كان موته بسبب واحد من الأنواع النادرة من ابيضاض الدم. (ومن منطلق أنه يجوز للشعراء ما لا يجوز لغيرهم، كان ريلكه في أيامه الأخيرة قد دفع أصدقاءه إلى الإعتقاد بأنه يُحْتَضَر

بسبب وخزةٍ نالته من شوكة وردة). وفي حين كان ريلكه في أول إقامة له في باريس، عام ١٩٠٢ شاباً فقيراً يكاد أن يكون مجهولاً، فإنه كان في أواخر حياته شاعر أوروبا المعروف، الذي يتلقى المديح ويحظى بالشهرة (وإنْ كان ذلك خارج نطاق الخلاّقين). وبين الإقامتين، كان ريلكه قد عاد إلى باريس مرّات عديدة، محاولاً في كلّ مرّة أن «يبدأ من جديد» باحثاً عن «الحقيقة التي تفوق الوصف». ولقد كتب في إحدى رسائله أنّ «البداية هنا (في باريس) هي نوع من القضاء على الدوام»(٥)، وكان ذلك بعد فترةٍ وجيزة من إتمام روايته «أوراق مالتي لوردز بريجه»، هذه الرواية التي شعر بأنها قد امتصّت منه النسغ الخلاّق، فقرر أن يقوم بعددٍ من الترجمات في محاولةٍ لاستئناف الكتابة. وهكذا ترجم ريلكه رواية قصيرة لموريس دو غيران، وعظةً مجهولة المؤلّف في حبّ مريم المجدليّة، وسونيتات لويز لابّه التي صادف كتابها أثناء تجواله في مكتبات المدينة.

كتبت لويز لابه سونيتاتها في مدينة ليون، وهي مدينة كانت قد نافست باريس كمركز للثقافة الفرنسية في القرن السادس عشر. وكانت لويزلابّه «معروفة في ليون كلّها وأبعد منها، لا بسبب جمالها وحده وإنما بسبب براعاتها أيضاً. فقد كانت ماهرة في الفنون القتالية بقدر مهارة أخوتها، وكانت تمتطي صهوة جوادها بتلك الجسارة التي دفعت أصدقاءها لأن يطلقوا عليها، بين الدعابة والإعجاب، اسم الكابتن لويز. كما كانت معروفة بعزفها على آلة العود، تلك الآلة الصعبة، وكذلك بغنائها. وكانت فوق كلّ هذا أديبةً، خلّفت كتاباً نشره لها جان دو تورن، عام ١٥٥٥، ويشتمل على رسالة إهداء، ومسرحية، وثلاث مراثٍ، وأربع وعشرين سونيتة، وقصائد كتبها على شرفها بعض أبرز الرجال في أيامها. وكانت مكتبتها تضمّ كتباً بالإسبانية، والإيطالية، واللاتينية فضلاً عن الفرنسية»(٦).

في السادسة عشرة من عمرها وقعت لويزلابّه في حبّ جنديّ وخرجت تقاتل إلى جانبه في جيش دوفان، أثناء حصار بيربينان. وتقول الحكاية إنّ ذلك الحبّ هو الذي ألهمها تلك السونيتات التي خلّدتْ ذكرها (على الرغم من المخاطرة في تحديد منابع إلهام الشاعر). وقد أهدت لويزلابّه مجموعتها إلى أديبة أخرى من أديبات ليون، هي الآنسة كليمنص دو بورج، وهو إهداء يلقي الكثير من الأضواء الموحية والكاشفة. لقد كتبت لويز في ذلك الإهداء: «يمنحنا الماضي لذّةً وهو أفضل من الحاضر؛ فالبهجة التي شعرنا بها مرّةً تضيع وتبهت، ولا تعود أبداً، وتصبح ذكراها مزعجة» بقدر ما كانت الأحداث ذاتها سارّة ومبهجة. فالأحاسيس التي ترتّبت على هذه الأخيرة تكون قوية جداً لدرجة أن أية ذكرى تعاودنا لا يمكنها أن تعيد مزاجنا السابق، ومهما تكن الصور التي تنطبع في الذهن قويّة، فإننا نعلم أنها ليست سوى ظلال للماضي تضللنا وتخدعنا. أما حين يحدث أن ندوّن أفكارنا فيصبح من السهل، لاحقاً، أن يعدو ذهننا عبر الأحداث اللامتناهية، الحيّة على الدوام، بحيث يمكن لنا حين نتناول تلك الأوراق بعد فترة طويلة من الزمن أن نعود إلى المكان ذاته وإلى المزاج الذي وجدنا فيه أنفسنا ذات مرّة»(٧).

واضحٌ أنّ ما تعنيه لابّه هنا هو قدرة القارىء على إعادة خلق الماضي. ولكن ماضي مَنْ هو هذا الماضي الذي يعاد خلقه؟ لقد كان ريلكه واحداً من أولئك الشعراء الذين تذكّرهم قراءتهم بسيرتهم: طفولته البائسة، أبيه المتسلّط الذي دفع به إلى المدرسة العسكرية، أمّه المتشاوفة التي كانت تبدي أسفها لأنها لم ترزق ببنت وكانت تلبسه لباس البنات، عجزه عن الحفاظ على علاقاته الغرامية، تمزقه بين إغراءات المجتمع الراقي وحياة الناسك. وإلى هذا، فإنّ ريلكه كان قد شرع بقراءة لويزلابّه قبل ثلاث سنوات من اندلاع الحرب العالمية الأولى، في لحظة تردد وتوقّف عن الكتابة بدا فيها وكأنه قد تبيّن الدمار والرعب القادمين.

حين أحدّق إلى أن أتلاشى

في نظراتي، أبدو كأنني أستقدم الموت[٨]

لقد كتب ريلكه في واحدة من رسائله: «لست أفكّر بالعمل، بل باستعادة صحتي تدريجياً عن طريق القراءة، وإعادة القراءة، والتفكّر»[٩]. فالقراءة نشاطٌ وافرٌ متعدد العناصر. وفي إعادته صياغة سونيتات لويزلابّه، كان ريلكه منخرطاً في قراءاتٍ كثيرة في آنٍ معاً. كان يستردّ الماضي، كما أشارتْ، إنما ليس ماضيها هي، ذلك الماضي الذي لم يكن يعرف عنه شيئاً، بل ماضيه هو. ففي «الكلمات البشرية ذاتها، والمفاهيم ذاتها، والتجربة والحدوس ذاتها»، كان ريلكه قادراً على أن يقرأ ما لم تُثْرِه لابّه مطلقاً.

كان يقرأ بحثاً عن المعنى، ويفضّ أسرار نصٍّ مكتوبٍ بلغةٍ ليست لغته، لكنه كان قد تمكّن منها بما يكفي لأن يكتب بها أشعاره هو. والمعنى غالباً ما تمليه اللغة المُستَخْدَمَة؛ حيث يُقال شيء ما، ليس بالضرورة لأن الكاتب قد اختار أن يقوله بهذه الطريقة المحددة أو تلك؛ بل لأن اللغة تقتضي تسلسلاً معيناً للكلمات كيما تنشىء معنىً معيناً، وتقتضي موسيقا معينةً تُرى على أنها سائغة ومقبولة، وتقتضي أن يتمّ تحاشي تراكيب معينة إذ تنطوي على نشاز ونغمات متنافرة، أو تحمل معنى مزدوجاً أو تبدو وكأنها قد طُرِحَتْ خارج الاستخدام. وهكذا تتآمر كلّ زينة اللغة الأنيقة كيما تفضّل مجموعة من الكلمات على مجموعة أخرى.

وكان يقرأ بحثاً عن الدلالة. فالترجمة هي فعل الفهم والإحاطة الجوهريّ وعند ريلكه، فإنّ القارىء الذي يقرأ لكي يترجم إنّما ينخرط في «أصفى الطرق» المنطوية على أسئلة وإجابات يمكن من خلالها التقاط الدلالة الأدبية، التي هي واحدة من الأفكار الأشدّ تملّصاً ومراوغة؛ حيث يتمّ التقاط هذه الدلالة وليس تبيانها أو جلاؤها مطلقاً، ذلك أنّ الدلالة في الخيمياء المحدّدة الخاصة بهذا النوع من القراءة سرعان ما تنتقل إلى نصٍّ آخر مكافىء، فتتقدّم دلالة الشاعر من كلمات إلى كلمات، متحولةً من لغة إلى أخرى.

وكان يقرأ قائمة الأسلاف الطويلة لهذا الكتاب الذي بين يديه. فالكتب التي نقرأها هي الكتب التي قرأها الآخرون أيضاً. ولست أعني بهذا تلك اللذّة البديلة التي نستمدّها من إمساكنا بكتابٍ كان في السابق لقارىء آخر يحضر كما الشبح، إذْ نهمس بضع كلماتٍ خربشها على الهامش، أو من خلال إمضائه على الورقة البيضاء في أول الكتاب، أو من خلال ورقة نبات جافّة متروكة كعلامة، كإشارة تدلّ بلونها الخمري على المكان الذي بلغته القراءة. إنني أعني أنّ كلّ كتاب متحدّر من سلاسل طويلة من الكتب الأخرى ربما لم تقع أعيننا على أغلفتها ولم نسمع بمؤلفيها، لكن أصداءها تتردد في الكتاب الذي بين أيدينا. وإذاً، ما الكتب التي كانت واقفةً بكلّ تألقها في مكتبة لابّه الفخمة؟ لا نعلم على وجه الدقّة، إنما يمكن لنا أن نخمّن. فالطبعات الإسبانية من أعمال غارسيليزو دي لاڤيغا، الشاعر الذي أدخل السونيتة الإيطالية إلى بقية أوروبا، لا بدّ أنها كانت معروفة لديها، إذْ أنّ أعماله كانت قد تُرْجِمَتْ في مدينة ليون. كما كان ناشر أعمال لويزلابّه، جان دو تورن، قد أصدر طبعات فرنسية من أعمال هزيود وإيسوب، ونشر طبعات لأعمال دانتي وبترارك بالإيطالية، فضلاً عن أعمال العديد من شعراء ليون الآخرين[١٠]، ومن المحتمل أن تكون قد تلقت منه نُسَخاً لأعمال العديد من هؤلاء. وهكذا فإن ريلكه كان يقرأ أيضاً في سونيتات لابّه قراءاتها لبترارك، وغارسيليزو، ومعاصرها العظيم رونسار، الذي كان ريلكه قد تكلّم عنه مع بائع الكتب في الأوديون ذات شتاء في باريس.

ومثل كلّ قارىء، فإنّ ريلكه كان يقرأ أيضاً من خلال تجربته الخاصة. فأبعد من المعنى الحرفيّ، وأبعد من الدلالة الأدبية، يكتسي النص الذي نقرأه تجربتنا الخاصة، يكتسي ظلّ ما نحن عليه. فجندي لابّه، الذي لعلّه ألهمها تلك

الأشعار المتوهجة، هو شخصية متخيّلة، شأنه شأن لابّه نفسها، بالنسبة لريلكه الذي يقرأها بعد قرون أربعة. فهو لا يمكن أن يعرف شيئاً عن شغفها وهواها، عن ليالي سهادها، عن انتظارها العقيم على الباب الذي يزيّن لها السعادة، وعن ذكر اسم الجندي مصادفةً مما يحبس أنفاسها، وعن الصدمة التي تعتريها إذْ تراه على صهوة جواده خلف نافذتها، فلا تلبث أن تدرك أنه ليس هو بل آخر له هيئة تشبه هيئته الفذّة التي لا تُضَاهى. كلّ هذا غائب عن الكتاب الذي كان يحتفظ به ريلكه على طاولته القريبة. وكلّ ما يمكن لريلكه أن يجليه إلى الكلمات المطبوعة التي دبّجتها لابّه بعد ذلك بسنوات ـ بعد أن تزوجت من صانع الحبال متوسط العمر إينيموند بيران وكانت سعيدة معه، وبعد أن تحوّل جنديها إلى ضربٍ من الذكرى المربكة ـ هو توحّده وأساه هو. فنحن القراء، مثل نرجس، نحبّ أن نعتقد أن النصّ الذي نحدّق فيه يحمل صورتنا وانعكاسنا. ولا بدّ أن ريلكه قد قرأ قصائد لابّه كما لو أن ضمير المفرد المتكلّم الخاص بها هو ضمير المفرد المتكلّم الخاص به أيضاً، حتى قبل أن يتملّك النصّ ذلك التملّك المدروس عبر الترجمة.

في المراجعة التي قام بها جورج شتاينر لترجمات ريلكه، وبّخه على ما تميّزت به هذه الترجمات من تفوّق وامتياز، وبذا وقف في صفّ الدكتور جونسون الذي قال: «إنّ على المترجم أن يحذو حذو مؤلّفه، فليس من شأنه أن يبزّه ويتفوق عليه». بل إن شتاينر أضاف أيضاً أن المترجم «إذّ يفعل ذلك، فإنّ النصّ يصاب بأذىً بالغ، ويُحْرَم القارىء من فرصة تكوين رأي منصف»[11]. والحقّ أنّ مفتاح هذا النقد الذي يقدّمه شتاينر يكمن في النعت «منصف». فقراءة لويزلابّه اليوم ـ قراءتها في الأصل الفرنسي خارج زمان لابّه ومكانها ـ لا بدّ أن تسبغ على النصّ عين القارىء. فالدراسة التي تُعنى بأصل الكلمات وتاريخها، وعلم الاجتماع، ودراسة الأزياء وتاريخ الفن، كلّ ذلك يغني فهم القارىء للنصّ، غير أن معظم ذلك لا يعدو في جوهره أن يكون ضرباً من علم الآثار. ففي السونيتة الثانية عشرة، التي تبدأ بـ: Luth, compagnon de ma calamité، («أيها العود، يا رفيق تحسي»)، تخاطب لابّه عودها في الرباعية الثانية، فتقول:

Et tant le pleur piteux t'a moleste
Que, commencant quelque son délectable,
Tu le rendais tout soudain lamentable,
Feignant le ton que plein avais chante.

ويمكن ترجمة ذلك بصورةٍ حرفيةٍ على النحو التالي:

And the pitiable weeping so upset you
That, as I began (to play) some pleasant sound,
All of a sudden you turned it pitiful,
Pretending (to play as minor) the key which I had sung as major.

ولطالما أضناكَ ما يؤسي من النحيب
فما إنْ أبدأ (بعزف) لحن بهيج،
حتى تبعث فيه الشجى فجأةً،
متصنّعاً عزفَ لحنٍ خفيضٍ على مقام غنائي الجهير.

تستخدم لابّه هنا لغةً موسيقية صعبة الفهم لا بدّ أنها كانت على دراية بها كعازفة على العود، أمّا نحن فلا نستطيع أن نفهمها من غير قاموس تاريخي للمصطلحات الموسيقية. فعبارة Plein ton كانت تعني، في القرن السادس عشر، الـ major key [المقام الكبير]، بعكس عبارة ton feint التي تعني الـ minor key [المقام الصغير]. أمّا المعنى الحرفي لكلمة feint فهو "pretended, false" [زائف، مزعوم]. ويشير البيت إلى أنّ العود يعزف على مقامٍ صغير ما كانت تغنّيه الشاعرة على مقام كبير. ولكي يفهم القارىء المعاصر هذا، لا بدّ أن يكتسب معرفةً كانت شائعة في أيام لابّه. وبعبارة أخرى فإنّ عليه أن يصبح أكثر ثقافةً من لابّه نفسها إذا ما أراد أن يجاريها في عصرها ليس إلاّ. وهذه تجربة لا طائل من ورائها إذا ما قُصِدَ منها أن ينتحل القارىء موقع جمهور لابّه؛ فنحن لا نستطيع أن نكون ذلك القارىء الذي وضعته قصيدتها نصب أعينها وأرادت أن تتوجّه إليه.

لقد قام ريلكه بترجمة هذه الرباعية على النحو التالي:

(....) Ich riB
dich so hinein in diesen Gang der Klagen,
drin ich befangen bin, daB, wo ich je
Seligen Ton versuchend angeschlagen,
da unterschlugst du ihn und tontest weg.

(...) I led
You so deep along the path of sorrow
In which I'm trapped, that anywhere
I try to strike a blissful tone,
There you conceal and mute it until it dies away.

[----]
عميقاً سُقْتُكَ
في درب الأحزان التي أسرتني،
فكلما حاولت أن أعزف لحناً بهيجاً،
تذهب به وتوهنه إلى أن يزول.

لم يفد ريلكه هنا من معرفةٍ بالمفردات الألمانية الخاصة بالموسيقا، ومع ذلك فقد حافظ بأمانةٍ على كلّ استعارة موسيقية في سونيتة لابّه. غير أن الألمانية تتيح المزيد من السبر والغوص، وريلكه يشحن الرباعية بقراءةٍ أشدّ تعقيداً مما كان يمكن للابّه التي كتبت بالفرنسية أن تتصوره. فالجناس بين anschlagen ("tostrike") [«يعزف»] و unterschlagen ("to stash away, to pocket, to embezzle") [«يختلس، يسرق، يخفي»] يساعده في عقد مقارنةٍ بين موقفين: موقف لابّه، العاشقة المحزونة، التي تحاول أن «تعزف لحناً بهيجاً»، وموقف عودها، رفيقها

الصادق، الشاهد على مشاعرها الحقيقية، والذي لا يتيح لها أن تُصْدِر نغمةً «كاذبة»، «زائفة» بل «يختلسها»، «يكتمها»، على نحوٍ فيه مفارقة، لكي يتيح لها، في النهاية، أن تخلد إلى الصمت.

إن تجربة القارىء تتغلّب هنا على النصّ. فريلكه ينقل إلى سونيتات لابّه صور حزن متوحّد، يجوب الآفاق، وصمتٍ أخبأ من التعبير الزائف عن المشاعر، والتفوق الذي لا هوادة فيه لآلة الشاعر على أية تفاصيل اجتماعية مثل التظاهر بالسعادة، وهذه كلها كانت سمات تميّز حياته هو. أمّا حال لابّه فهو حال امرأة محجورة، وحيدة، تندب حبّها. وهذه الصورة، التي كانت شائعةً في عصر النهضة، لم يعد لها صدىً في أيام ريلكه، وما ساقها لأن تصبح «أسيرةً» ذلك المكان الحزين أصبح أمراً يحتاج إلى الشرح. لا شكَّ أن شيئاً من بساطة لابّه يضيع هنا، غير أنَّ هنالك الكثير من الكَسْب في العمق، على مستوى الشعور المأساوي. وقراءة ريلكه لا تحرّك القصيدة أكثر مما يمكن أن تحرّكها أية قراءة أخرى تأتي بعد القرن الذي عاشت فيه لابّه؛ بل إنها قراءة أفضل مما يمكن لمعظمنا أن يبديه، قراءةٌ تجعل قراءتنا ممكنةً، ذلك أنّ أية قراءة أخرى للابّه لا بدّ أن تبقى، بالنسبة لنا نحن الواقفين في هذا الجانب من الزمن، على مستوى مهاراتنا الفكرية الفردية الفقيرة.

لقد سبق للناقد بول دي مان أنْ تساءل عن السبب الذي جعل شعر ريلكه يحظى بما حظي به من شعبية في الغرب، على الرغم من الصعوبة التي يتّسم بها، وعلى الرغم من كثرة الشعراء في القرن العشرين. ورأى دي مان أن ذلك قد يكون عائداً إلى أنّ «الكثيرين قد قرأوه كما لو كان يخاطب أشدّ المناطق عزلة في نفوسهم، ملقياً أضواءً على أعماقٍ قلّما توقعوا وجودها أو متيحاً لهم أن يتقاسموا محناً أعانهم على فهمها والتغلّب عليها»[١٢]. وقراءة ريلكه للابّه «لا تفي» بأيّ دَيْنٍ، إذا ما كان المقصود هو جعل بساطة لابّه أكثر جلاءً، وبخلاف هذا، فقد قامت مهمته على تعميق فكرها الشعري، دافعاً به إلى أبعد مما كان الأصل مهيئاً لأن يمضي، وواجداً في كلمات لابّه أكثر مما وجدت هي نفسها.

وفي أيام لابّه، كان قد مرّ زمن طويل على خرق ذلك الاحترام الذي كان يُبْذَل لسلطة النصّ ومرجعيته. ففي القرن الثاني عشر، أدان أبيلار تلك العادة التي يتّبعها المرء في نسبة آرائه إلى آخرين، مثل أرسطو أو العرب، في محاولةٍ لتحاشي الانتقاد المباشر[١٣]. ومثل هذا الأمر - أي «حجّة المرجعية»، التي قارنها أبيلار بسلسلةٍ تُرْبَط بها البهائم وتُساق على نحوٍ أعمى - لم يكن ممكناً إلا لأنّ النصّ الكلاسيكي ومؤلّفه كانا في ذهن القارىء معصومين. وأمام العصمة، أيّ مجالٍ يبقى للتأويل؟

■

بل إنّ الكتاب الذي قُيِّضَتْ له العصمة الأعظم بين جميع الكتب - أعني الكتاب المقدس، كلمة الله ذاتها - كان قد خضع لسلسلةٍ طويلة من التحولات بين أيادي قرّائه المتعاقبين. فمن ناموس العهد القديم الذي تكرّس في القرن الثاني بعد الميلاد على يدي الحاخام أكيبا بن يوسف إلى ترجمة جون ويكليف الإنجليزية في القرن الرابع عشر، نجد أنّ الكتاب الموسوم بأنّه الكتاب المقدّس لم يكن هو ذاته من حينٍ إلى آخر، فثمّة الترجمة السبعينية اليونانية في القرن الثالث للميلاد (وهي الأساس الذي ارتكزت عليه الترجمات اللاتينية اللاحقة)، وما يدعى بـ الترجمة المقبولة (ترجمة القديس جيروم اللاتينية في أواخر القرن الرابع الميلادي)، والكتب المقدّسة اللاحقة في العصور الوسطى: القوطيّ، والسلافي، والأرمنيّ، والانجليزي القديم، الساكسوني الغربيّ، والأنغلو - نورمندي، والإيرلندي، وفي البلاد الواطئة، وفي وسط إيطاليا، والبروفنسالي، والإسباني، والكاتالاني، والبولندي، والويلزي، والتشيكي، والهنغاري. وكلّ واحد من هذه الكتب كان عند قرّائه هو الكتاب المقدّس، مع أنّ كلاً منها كان يفسح المجال لقراءة مختلفة. وقد رأى البعض في تعدد

الكتب المقدسة وكثرتها تحققاً لذلك الحلم الذي داعب أنصار المذهب الإنساني. ومن بين هؤلاء كان إيراسموس الذي كتب يقول: «أتمنى أن تُتاح قراءة الانجيل، وقراءة رسائل بولس حتى للمرأة الأضعف عقلاً، وأنْ تُترجَم هذه الكتب إلى كلّ اللغات فتُقرأ وتُفهَم، لا بين أبناء اسكوتلندا وإيرلندا وحسب، بل بين الترك والعرب أيضاً.. وأتشوّق لأنْ يُنْشِد الفلاّح مقاطع منها وهو يدفع بمحراثه، وأن يرنّمها الحائك على نغمة آلته»[١٤].

وأمام هذا التفجّر في القراءات الكثيرة الممكنة، سعت السلطات والمراجع إلى طريقةٍ تحقق بها ضبطاً وسيطرةً دائمين على النصّ، إلى كتابٍ مَرْجِعٍ واحد تُقرأ فيه كلمة الله على الوجه الذي أراده لها. وفي الخامس عشر من كانون الثاني عام ١٦٠٤، في هامتون كورت، وبحضرة الملك جيمس الأول، حثّ الدكتور البيوريتاني جون رينولدز «جلالته على وضع ترجمة جديدة لـ الكتاب المقدّس لأن تلك الترجمات التي سُمِحَ بها في عهد هنري الثامن وعهد إدوارد السادس هي ترجمات فاسدة لا توافق حقيقة الأصل». لكن أسقف لندن ردّ على ذلك قائلاً: «لو اتّبعنا مزاج كلّ واحد من الناس فلن تكون ثمّة نهاية للترجمة»[١٥].

غير أنّ الملك جيمس وافق على هذا المشروع، بالرغم من تحذيرات الأسقف الحكيم، وأمر عميد ويستمنستر وأساتذة العبرية الملكيين في كيمبرج وأكسفورد بأن يقدّموا قائمةً بالعلماء القادرين على النهوض بمثل هذه المهمة الضخمة. ولم يُسَرّ جيمس بأول قائمةٍ قُدِّمَتْ له، لأن عدداً ممّن فيها «لم يكن لهم أيّ منصب كنسيّ، أو كان لهم منصب هزيل»، فطلب من رئيس أساقفة كانتربري أن يطلب من زملائه الأساقفة مزيداً من الأسماء المقترحة. غير أنّ اسم هيو بروتن لم يظهر في أيٍّ من القوائم، على الرغم من كونه عالماً عظيماً بالعبرانيات وسبق له أن أتمّ ترجمةً حَسَنَةً لـ الكتاب المقدّس، فمزاجه الانفعالي لم يترك له الكثير من الأصدقاء. ولكن هيو بروتن لم يكن بحاجة إلى دعوة، وأرسل إلى الملك ذاته قائمة توصياتٍ تخصّ المشروع.

رأى بروتن أنّ الأمانة للنصّ ينبغي أن تُلْتَمَس عن طريق معجم يحدّد المفردات التي استخدمها أولئك الذين دوّنوا كلمة الله في الماضي، ماضي الرعاة والصحراء، ويعمل في الوقت ذاته على عَصْرَنَتها. كما اقترح من أجل ترجمة الجوانب التقنية في النصّ أن يؤتى بالصنّاع وأصحاب الحرف للمساعدة على ترجمة المفردات المهنية، «كالمطرّزين من أجل أيفود هارون، والمختصّين بالهندسة، والنجّارين، والبنّائين من أجل هيكل سليمان وحزقيال؛ والبستانيين من أجل أصول شجرة حزقيال وفروعها»[١٦]. (ولقد كانت هذه هي الطريقة التي اتبعها ديدرو و دالامبير، بعد قرن ونصف، في تدقيق تفاصيل وحيثيّات الموسوعة الرائعة التي وضعاها).

ورأى بروتن (الذي سبق له أن ترجم الكتاب المقدّس، كما ذكرنا) أنّ ثمة حاجة للكثير من العقول في حلّ المشاكل التي لا تنتهي والمتعلّقة بالمعنى والدلالة، مع المحافظة على التماسك الكليّ في الوقت ذاته. واقترح لتحقيق ذلك أن يدفع الملك «كثيرين لترجمة الجزء الواحد، فإذا ما أتوا بأسلوب انجليزي ناصع ومعنى صحيح، قام آخرون بتحقيق ضربٍ من الاتساق فلا تُستَخدَم ألفاظ مختلفة مقابل اللفظة الأصلية الواحدة»[١٧]. وربما كانت هنا بداية ذلك التقليد الأنجلو ـ ساكسوني في التحرير، والذي يتمثّل باضطلاع قارىء أعلى بتنقيح النصّ ومراجعته قبل نشره.

ومن جهة أخرى، فقد قام أحد الأساقفة في لجنة العلماء، وهو الأسقف بانكروفت، بوضع قائمة تشتمل على خمس عشرة قاعدة كان على المترجمين أن يسيروا على هديها. ومن بين هذه القواعد أن يتّبعوا، ما وسعهم ذلك، طبعة الأساقفة من الكتاب المقدّس (Bishops' Bible) التي تعود الى عام ١٥٦٨ (وهي طبعة منقّحة لما يدعى بـ الكتاب المقدّس العظيم (Great Bible) الذي هو بدوره تنقيح لـ طبعة متّى من الكتاب المقدس (Matthew's Bible) ، وقد

كانت هذه الأخيرة حصيلة جمع بين طبعة وليم تيندل غير الكاملة من الكتاب المقدّس (The incomplete Bible of William Tyndal) وأول طبعة كاملة من الكتاب المقدّس الإنجليزي (English Bible)، التي قام بها مايلز كوفرديل).

كان المترجمون يعملون وطعبة الأساقفة من الكتاب المقدّس أمامهم. وكانوا يعودون بين الحين والآخر الى الترجمات الإنجليزية الأخرى وإلى عدد وافر من الكتب المقدّسة المكتوبة بلغاتٍ أخرى، فيدمجون في قراءتهم تلك القراءات السابقة جميعاً.

أمّا طبعة تيندل من الكتاب المقدّس، والتي أدخلَتْ عليها تحسينات عديدة في طبعاتها المتلاحقة، فقد وفّرت لهم قدراً كبيراً من المواد التي أُخذَت على أنها صحيحة ومُسَلَّم بها. ووليم تيندل هذا كان عالماً وصاحب مطبعة، وسبق له أن انتقد طلاق الملك هنري الثامن لكاترين الأراغونية، ولم يوفّره هذا الملك بل اتهمه بالهرطقة وشنقه، ثم رفعه على المحرقة في عام ١٥٣٦ لأنه ترجم الكتاب المقدّس عن العبرية واليونانية. وكان تيندل قد كتب قبل قيامه بتلك الترجمة: «لقد علمتني التجربة أن من المحال أن نثبت لعامة الناس أية حقيقة من الحقائق ما لم نضع الكتب المقدّسة أمام أعينهم واضحةً جليةً بلغتهم الأم، فيرون سياق النصّ، وترتيبه، ومعناه». ولكي يُتمّ ذلك، قام تيندل بترجمة الكلمات القديمة بلغة بسيطة لكنها تنمُّ على براعة وحرفة في الوقت ذاته. وهو الذي أدخل الى اللغة الإنجليزية كلماتٍ مثل «passover» [فصح، عبور]، و«peacemaker» [صانع السلام]، وكذلك «long-suffering» [الاصطبار على الأذى]، والصفة «beautiful» [جميل] (التي أجدها لافتةً على نحوٍ خاص). وكان أول من استخدم الإسم Jehovah [يهوه] في كتابٍ مقدّس إنجليزي.

أمّا مايلز كوفرديل فكان قد واصل عمل تيندل وأتمّه، ونشر أول كتاب مقدّس إنجليزي كامل عام ١٥٣٥. وكان كوفرديل عالماً من علماء كيمبرج وعضواً في أخويّة أغسطينية، وثمّة من يقول إنه ساعد تيندل في أجزاء من ترجمته، الأمر الذي رشّحه للنهوض بأعباء طبعة إنجليزية خضعت لرقابة توماس كرومويل، رئيس مجلس اللوردات والرئيس الأعلى للقضاء في انجلترا، حيث لم يأخذ عن الأصل العبري واليوناني وإنّما عن الترجمات الأخرى. ولقد أطلق البعض على هذه الطبعة اسم طبعة دِبْس السُكّر من الكتاب المقدّس (Treacle Bible) لأنه يقول في سفر إرميا ٢٢:٨ : «أليس دِبْسُ سُكّرٍ في جلعاد» بدلاً من «أليس بَلَسانٌ في جلعاد»، كما أطلق عليه آخرون اسم طبعة البقّ من الكتاب المقدس (Bugs Bible) إذ أورد في الآية الخامسة من المزمور الواحد والتسعين: «لا تخشى من بقّ الليل» بدلاً من «لا تخشى من خوف الليل». وأخيراً فإنّ المترجمين الجدد يدينون لكوفرديل بعبارة «وادي ظلّ الموت» [التي ترد في المزمور الثالث والعشرين].

بيد أنّ عمل مترجمي الملك جيمس لم يقتصر على نسخ القراءات الأخرى بل تعدّاه إلى أكثر من ذلك بكثير. فقد أشار الأسقف بانكروفت إلى ضرورة الحفاظ على الصيغ الشائعة للأسماء والمفردات الكنسية؛ فكان على المترجمين أن يحفظوا الغلبة للاستخدام الشائع لا للدقة ولو أشار الأصل إلى ترجمةٍ أكثر سداداً. وبعبارة أخرى، فقد أمرَ بانكروفت بأنّ قراءةً قارّةً وراسخةً تطغى على قراءة الكاتب. كما كان حكيماً إذْ أدرك أنّ استعادة اسم أصليّ قد تُدْخِلُ ضرباً من الجِدّة المنفّرة الغائبة عن الأصل. ولهذا السبب ذاته، فقد منع الملاحظات والحواشي، موصياً بدلاً من ذلك بأن تُضَمَّن «باختصار وبصورةٍ ملائمةٍ» في النص ذاته.

ولقد عَملَ مترجمو الملك جيمس في مجموعاتٍ ستّ: اثنتان في ويستمنستر، واثنتان في كيمبرج، واثنتان في

أكسفورد. وقد حقق هؤلاء الرجال التسعة والأربعون، في تأويلاتهم الخاصة وتوليفاتهم المشتركة، توازناً رائعاً بين السداد، واحترام الطرائق التقليدية في التعبير، والأسلوب العام والشامل، بحيث تمكن قراءة ما أنجزوه لا بوصفه عملاً جديداً بل عملاً قائماً منذ أمدٍ بعيد. ولقد بلغ من أمر الثمرة التي أتوا بها على هذا النحو أنّ روديارد كيبلنغ، بعد مضيّ قرون على هذا العمل، وبعد أن ترسّخت مكانة طبعة الملك جيمس كواحدة من روائع النثر الإنجليزي، تخيّل قصةً يتعاون فيها كلٌّ من شكسبير وبن جونسون في ترجمة بضع آياتٍ من سفر أشعيا ضمن مشروع كبير (١٨). ولا شكَّ أنّ في طبعة الملك جيمس من العمق الشعري ما يبلغ بها شأواً أبعد بكثير من مجرد نقل المعنى أو ترجمته. ويمكن لنا أن نحكم على الفارق بين قراءة سديدة لكنها جافّة، وأخرى محكمة إنّما لها أصداؤها ورنينها بعقد مقارنة، على سبيل المثال، بين المزمور الثالث والعشرين في طبعة الأساقفة وما يقابله في طبعة الملك جيمس. ففي الأولى نجد:

God is my shepherd, there for I can lose nothing;
he will cause me to repose myself in Pastures full of grass,
and he will lead me unto calm waters.

[الله راعيَّ، فلا يمكن أن أخسر شيئاً؛
في مراعٍ مليئةٍ بالعشب سيجعلني أُريح نفسي،
وإلى مياهٍ هادئةٍ سيقودني].
أمّا مترجمو الملك جيمس فقد كتبوا:

The Lord is my shepherd ; I shall not want.
He maketh me to lie down in green Pastures:
he leadeth me besid the still waters.

[الربُّ راعيَّ، فلا يعوزني شيء.
في مراعٍ خُضْرٍ يُرْبِضُني:
إلى مياه الراحة يوردني].
لقد افتُرِضَ بترجمة الملك جيمس من الوجهة الرسمية أن توضح المعنى وتستعيده. غير أنّ كلّ ترجمة ناجحة مختلفة عن الأصل بالضرورة، وذلك لأنّها تتعامل مع النصّ الأصلي بوصفه شيئاً تمّ استيعابه، وتخليصه من التباسه الهشّ، وتأويله. والبراءة التي تُفقَد بعد القراءة الأولى تتمّ استعادتها في الترجمة بهيئة أخرى، حيث يقف القارئ مرّةً أخرى في مواجهة نصٍّ جديد بكلّ ما يكتنفه من غموض. ذلك هو تناقض الترجمة الذي لا مفرّ منه، وذلك أيضاً هو منبع ثروتها وغناها.

ولقد كانت الغاية من هذا المشروع الضخم غاية سياسية صريحة بالنسبة للملك جيمس أو بالنسبة لمترجميه: كانوا يريدون كتاباً مقدّساً يمكن للشعب أن ينشده إنشاداً وعلى نحوٍ مشترك وجماعيّ لأنه نصّ مشترك وجماعيّ. ولقد زيّنت لهم الطباعة وَهْمَ أنهم قادرون على إنتاج الكتاب ذاته إلى ما لا نهاية؛ وعَمِلَ فعل الترجمة على تعزيز ذلك الوهم، فبدا وكأنّه يُحِلّ طبعةً واحدةً، مُصَدَّقٌ عليها رسمياً، ومُقَرَّةٌ قومياً، ومقبولةٌ دينياً محلّ الطبعات المختلفة لهذا النصّ.

وهكذا أضحت طبعة الملك جيمس من الكتاب المقدّس، التي نُشِرَتْ في عام ١٦١١ بعد أربعة أعوام من العمل الدؤوب، هي الطبعة «الموثوقة»، و«الكتاب المقدّس للجميع» في اللغة الإنجليزية، وهي الطبعة ذاتها التي نجدها اليوم إلى جانبنا في غرف الفنادق حين نسافر إلى بلد ينطق باللغة الإنجليزية، وذلك في محاولةٍ لخلق كومونولث من القرّاء عبر نصٍّ موحَّد.

وممّا كتبه مترجمو الملك جيمس في تصديرهم للكتاب أنّ «الترجمة هي أن نُشْرِع النافذة لكي نتيح للنور أن يدخل؛ وأن نكسر القوقعة كيما نأكل اللبّ؛ وأن نزيح الستارة فنرى إلى المكان المقدّس؛ وأن نرفع الغطاء عن البئر حتى نجد الماء». وما عناه ذلك هو أنهم ما كانوا ليخشوا «من نور الكتاب المقدّس»، وأن يتعهدوا للقارئ بتوفير فرصة للاستنارة؛ كما عنى تحرير النصّ من قيود المكان والزمان، لا الشروع بحفريات أثرية في محاولةٍ لإعادة النصّ إلى حالةٍ أصلية وهمية؛ وعنى أن يُتَاح لأعماق الدلالة أن تبرز وتظهر، لا تبسيط هذه الدلالة في شروحٍ وتفاسير ضحلة وهزيلة؛ وعنى بناء نصّ جديد ومكافئ، لا شرح النصّ على الطريقة المدرسية. لقد تساءل المترجمون: «هل يمكن أن تتحول مملكة الله إلى كلماتٍ ومقاطع ؟ ما الذي يضطرنا لأن نتقيّد بهذه الكلمات والمقاطع إذا ما كان بمقدورنا أن نكون أحراراً .... ؟ » والسؤال لا يزال مطروحاً بعد كلّ هذه القرون.

■

بينما كان ريلكه منهمكاً في أحاديث عن الأدب مع بائع الكتب في الأوديون، بحضور بركهارت الصامت، دخل عجوزٌ إلى المكتبة وبدا واضحاً أنه واحد من الزبائن المداومين، ولم يلبث أن انضمّ إلى الحوار دون دعوة، كعادة القرّاء حين يكون الموضوع هوالكتب. وسرعان ما تحوّل الكلام حينئذٍ إلى الفضائل التي يتّسم بها شعر جان دي لافونتين، وكان ريلكه معجباً بـ الحكايات الخرافية التي أبدعها، وإلى الكاتب الإلزاسي جوهان بيتر هيبل، الذي رأى فيه بائع الكتب «أخاً أصغر» للافونتين. وعندها تساءل ريلكه بمكر: «أتمكن قراءة هيبل في ترجمة فرنسية ؟». وسحب العجوز الكتاب من بين يدي الشاعر، وصرخ: «ترجمةٌ لهيبل ! ترجمةٌ فرنسية ! هل قرأت يوماً ترجمة فرنسية لنصّ ألماني وأمكنك احتمالها ؟ فاللغتان متعاكستان تماماً. إن الفرنسي الوحيد الذي كان بمقدوره أن يترجم هيبل هو لافونتين، وذلك على افتراض أنه يعرف الألمانية، وليس لافونتين».

وقاطعه بائع الكتب، الذي كان قد لاذ بالصمت إلى الآن: «لا شكّ أنهما يكلّمان واحدهما الآخر في الفردوس بلغةٍ نسيناها».

وردّ العجوز غاضباً: «أوه، فليذهب الفردوس إلى الجحيم !»

بيد أنّ ريلكه وقف في صفّ بائع الكتب، ففي الإصحاح الحادي عشر من سفر التكوين، كتب مترجمو الملك جيمس أنه قبل أن يبلبل الله ألسنة البشر كيما يحول دون بناء برج بابل، «كانت الأرض كلها لغة واحدة، وكلاماً واحداً». وهذه اللغة الأصلية، التي يعتقد القاباليون أنها لغة الفردوس أيضاً، لطالما انطلق البحث عنها مرّةً بعد مُرةٍ في تاريخنا، لينتهي الأمر إلى الإخفاق في كلّ مرة.

وفي عام ١٨٣٦ أشار العالم الألماني ألكسندر فون همبولت [١٩] أنّ لكلّ لغة «صيغتها الألسنية الداخلية» التي تعبّر عن العالم المحدّد الخاص بالشعب الذي ينطق بها. وما ينطوي عليه هذا هو أنّ ما من كلمة في أية لغة محددة تتطابق تماماً مع أية كلمة في أية لغة أخرى، مما يجعل الترجمة مهمة مستحيلة، كدقّ وتدٍ في الريح، أو جَدْلِ حبلٍ من الرمل. فالترجمة لا يمكن أن توجد إلا بوصفها نشاطاً جامحاً وعنيداً ومتمرداً يتمثّل في فهم ما هو مخفيّ في الأصل

على نحوٍ لا يمكن استعادته، عبر لغة المترجم.

وحين نقرأ نصاً مكتوباً بلغتنا ، فإنّ النصّ ذاته يتحوّل إلى حاجز وعثرة. حيث يمكن لنا أن نمضي فيه بقدر ما تتيح لنا كلماته، فنحيط بكلّ حدودها الممكنة؛ كما يمكن لنا أن نجلب نصوصاً أخرى نحملها عليه وتعسكه، كما في قاعة المرايا ؛ ويمكن أن نقيم نصاً آخر، نقدياً يوسّع النصّ الذي نقرأه ويضيئه؛ غير أننا لا نستطيع أن نهرب من حقيقة أن لغته هي حدود عالمنا. وهكذا فإنّ الترجمة تطرح ضرباً من عالمٍ موازٍ، مكاناً وزماناً آخرين يتكشّف فيهما النصّ عن معانٍ أخرى ممكنة وغيرمعتادة، مع أنّ هذه المعاني ليس لها كلمات خاصة بها ، إذْ توجد في أرضٍ حَدْسيّة لم يطأها أحد، واقعة بين اللغة الأصل ولغة المترجم.

وتبعاً لبول دي مان، فإن شعر ريلكه يعدنا بحقيقةٍ لا بدّ للشاعر أن يعترف، في النهاية، بأنها ليست سوى كذبة. يقول دي مان: « لا يمكن أن نفهم ريلكه ما لم ندرك إلحاح هذا الوعد مع الحاجة الملحّة بالمثل، والشعرية بالمثل، إلى التنصّل منه في اللحظة ذاتها التي يبدو فيها على وشك أن يقطعه لنا »[٢٠]. وفي هذا المكان الملتبس الذي يجلب إليه ريلكه أشعار لابّه، فإنّ الكلمات (سواء كانت كلمات لابّه أو كلمات ريلكه؛ فالكاتب المالك لا يعود مهماً) تصبح نفيسة ومشرقة فلا يعود ثمة مجال لمزيد من الترجمة. وعلى القارئ (أنا هو هذا القارئ، حيث أجلس إلى طاولتي في المقهى وأمامي القصائد الفرنسية والألمانية) أن يفهم تلك الكلمات إلماماً وتلميحاً، ليس عن طريق أية لغة شارحة بل بوصفها تجربة كاسحة، مباشرة، صامتة من غير كلام، تعيد خلق العالم وتعيد تحديده على السواء، عبر الصفحة وأبعد منها بكثير؛ وهذا ما دعاه نيتشه «حركة الأسلوب» في نصّ من النصوص.

قد تكون الترجمة أمراً مستحيلاً، خيانة، ضرباً من الخداع، تلفيقاً، كذبة يائسة، غير أنها في جريانها وسيرورتها تجعل القارئ أكثر حكمة، وأحسن إصغاء، أي أنها تجعله أقلّ يقيناً، وأشدّ رهافةً وحساسية، تجعله Seliglicher.

ألبرتو مانويل
عن الانجليزية: ثائر ديب
دمشق

* تشكّل هذه المقالة فصلاً من كتاب:
A History of Reading by: Alberto Manguel
الصادر عام ١٩٩٧ عن دار نشر Flamingo، لندن. وستصدر ترجمته العربية قريباً.

الهوامش:

1. Rainer Maria Rilke, letter to Mimi Romanelli, May 11, 1911, in Briefe 1907-1914 (Frankfurt-am-Main, 1933).
2. Louise Labe, Oeuvres poetiques, ed. Francoise Charpentier (Paris, 1983).
3. Carl Jacob Burckhardt, Ein Vormittag beim Buchhandler (Basel, 1944).
4. Racine's poem, a translation of only the second half of Psalm 36, begins, "Grand Dieu, qui vis les cieux se former sans matiere".

5. Quoted in Donald Prater, A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke (Oxford, 1986).
6. Alta Lind Cook, Sonnets of Louise labe (Toronto, 1950).
7. Labe, Oeuvres poetiques.
8. Rainer Maria Rilke, "Narcissus", in Samtliche Werke, ed. Rilke-Archiv (Frankfurt-am-Main, 1955-57).
9. Quoted in Prater, A Ringing Glass.
10. Natalie Zemon Davis, "Le Monde de l'imprimerie humaniste: Lyon", in Histoire de l'edition francaise, 1 (Paris, 1982).
11. George Steiner, After Babel (Oxford, 1973).
12. Paul de Man, Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust (New Haven & London, 1979).
13. D.E. Luscombe, The School of Peter Abelard: The Influence of Abelard's Thought in the Early Scholastic Period (Cambridge, 1969).
14. Quoted in Olga S.Opfell, The King James Bible Translators (Jefferson, N.C., 1982).
15. Ibid.
16. Quoted ibid.
17. Ibid.
18. Rudyard Kipling, "Proofs of Holy Writ", in The Complete Works of Rudyard Kipling, "Uncollected Items", Vol. xxx, Sussex Edition (London, 1939).
19. Alexander von Humboldt, Uber die Verschiedenheit des menschlischen Sprachbaues und ihren Einflub auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, quoted in Umberto Eco, La Ricerca della Lingua Perfetta (Rome & Bari, 1993).
20. De Man, Allegories of Reading.

أقواس

عاصم أبو شقرا والصبار في الفن الفلسطيني المعاصر

هذه الصفحات محاولة لإلقاء الضوء على المساهمة الهامة التي قدمها الفنان الراحل عاصم أبو شقرا، الذي يقام أول معرض له بمركز خليل السكاكيني في رام الله.

والصفحات هذه هي فصل من كتاب استحضار المكان: دراسة في الفن الفلسطيني المعاصر الذي سيصدر هذا العام عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في تونس. ونتقدم بالشكر الى الفنان والباحث كمال بُلأطة لسماحه لنا بنشر هذا النص في هذه المناسبة.

لكي نستوعب أهمية المساهمة الفنية التي قدّمها الفنان عاصم أبو شقرا (١٩٦١-١٩٩٠) في تجربته القصيرة، ونتمكن من قراءتها ضمن سياق مسيرة الفن الفلسطيني، لا بد لنا من الإمساك بالخيط الخفي الذي ربط بين الأعمال المدهشة التي أبدعها هذا الشاب في آخر سني حياته، وما نعتبره نقطة تحوّل في تعريب لغة التصوير التي استورد أدواتها رواد الفن الفلسطيني في مطلع قرننا الحالي.

فبين العقد الأول والعقد الثاني من القرن العشرين، كان المصوّر المقدسي نقولا الصايغ، الذي توفي حوالى عام ١٩٣٠، في طليعة الأيقونوغرافيين المحليين الذين واصلوا مساهماتهم الفنية في تعريب الأيقونة البيزنطية، فيما أخذوا يمارسون التصوير التشخيصي الذي تبلورت لغته وأدواته في العالم الغربي. وقد كان ما سمي بالعربية «طبيعة صامتة» ضمن مواضيع اللوحات الزيتية التي تجلّت فيها موهبة هذا الفنان الرائد. والمقصود بموضوع الطبيعة الصامتة، هو ذلك النوع الشائع في التصوير الغربي الذي ارتكز انشاؤه عموماً على تمثيل مجموعة من الفاكهة المطروحة في أوان بيتية، أو متنوعات من النباتات والزهور كما تبدو بشكلها التلقائي في اطار إناء منزلي. أما ما اختار الصايغ تكراره والتخصص فيه عند انشاء طبيعته الصامتة فما كان ليخطر على بال مصوّر غربي، ألا وهو إدخال فاكهة الصبّار في صميم عمله الفني، هذه الفاكهة التي عمّ نموّها وانتشارها في كافة أرجاء الريف الفلسطيني. وفي تركيزه على فاكهة الصبّار في طبيعته الصامتة، تجلّت موهبة الصايغ في تطبيع الموضوع الفني المستورد، كما تجلّت من قبل طاقاته الابداعية في تعريب مميزات الأيقونة البيزنطية. وفي محاكاته البارعة لهذه الفاكهة المحلية، بزغت في لوحة الصايغ تفاصيل استدارات حبّات الصبّار ونتوءاتها الخضراء من خلفية مخملية الدكنة كاد الناظر أن يلامس أطرافها. ومن خلال ضوء بيتي خافت، ظهر الصبّار المُدبّب بالأشواك والذي اكتست بعض ثمراته بمسحات من الطين، وقد ألقي في

طبق مصقول بغشاوة القيشاني الأملس. وفي البقعة الأشد إشراقاً في اللوحة حيث ركّز الصايغ جلّ تفاصيله المحسوسة، رأى المشاهد سكّيناً ملقىً بحذاء صبّارة منفردة وقد شُرّح جانبها بدقة الجرّاح، بحيث أمكن للعين أن تلتقط ظلال القشرة الجلفة التي انسلخت عن الفاكهة الغضة، والتي بتواريها المغري كشفت عن أحشائها الريّانة. هذه الفاكهة المحليّة التي استحوذت على مخيلة الصايغ، التي في سبيلها بذل المصور المقدسي قصارى جهده ومهارته الإبداعية في التعبير عن تباين شكلها الخارجي الخشن مقابل حلاوة طعمها البري في الداخل، هي الفاكهة المحببة ذاتها التي كانت في متناول أفقر الفلسطينيين لتيسّرها، إذ اعتبرتها كافة الطبقات الإجتماعية مفخرة الفاكهة الشعبية والترف الشهي في مواسم الصيف الفلسطيني. وما درى أحد آنذاك أن فاكهة الصبّار المحببة هذه ستمسي ذات يوم أداة تعبيرية مشحونة بالدلالات الرمزية في أعمال فنيّة قُدّر لها أن تُصَوّر من قبل فنانين فلسطينيين ما كانوا قد وُلدوا بعد، وما كانت الفاجعة الوطنية التي شتتت أهل البلد إثر تهويدها لتحرمهم من التعرف على منجزات أسلافهم الإبداعية التي ارتكزت على فاكهة الصبّار.

ومن جيل الفنانين المقدسيين الذين أبدعوا في التصوير الزيتي للشخصيات والمناظر المحلية علاوة على مواضيع الطبيعة الصامتة خلال الثلاثينات، والذين اعتبروا أعمال الرائد نقولا الصايغ مثالاً أسمى يقتدى به، نذكر مبارك سعد (١٨٨٠-١٩٦٤) وسليمان طليل (١٨٨٥-١٩٥٢) وخليل جوهرية (المتوفى عام ١٩٥١) وزلفة السعدي (١٩٠٥-١٩٨٨) وخليل حلبي (١٨٨٩-١٩٦٤) الذي علّمني أولى دروسي في التصوير الزيتي، والمعلم داود زلاطيمو (المولود عام ١٩٠٦) والذي كان استاذ الرسم الأول لاسماعيل شمّوط.

أما الفنانة المقدسية زلفة السعدي التي خفقت أعمالها بنبض المواضيع التي هيمنت على الفن الفلسطيني في عقد الثلاثينات، فتشير كافة مكوّناتها الى أن صاحبتها كانت في طليعة جيلها ممن اقتدوا بسيرة نقولا الصايغ لا في تصويرها الأيقونوغرافي للشخصيّات التاريخية فحسب، بل في تصويرها لموضوع الطبيعة الصامتة بشكل خاص. ومن الجدير بالذكر أن السعدي اختيرت للمشاركة بلوحات زيتية في تمثيل جناح فلسطين في المعرض العربي الأول، الذي أقيم في مبنى المجلس الإسلامي الأعلى في شارع مأمن الله في القدس صيف ١٩٣٣. ومما يثير الإنتباه أن معروضات السعدي في تلك المناسبة القومية الشاملة، تضمّنت لوحة زيتية لا أثر لها اليوم، إلا أن هنالك أسطر مخطوطة في دفتر زيارات ذلك المعرض تشير الى آثار المعلم الرائد في تلك اللوحة. فضمن ملاحظات الإعجاب المكتوبة يلفت انتباهنا شهادة الشاعر الأفغاني الذي افتتن بموهبة السعدي لدى زيارته المعرض، وقد أشار في ملاحظته بشكل خاص الى لوحة كانت تمثّل، حسب قوله، «أكواز الصبر». أمامها كتب الشاعر يقول «لم أتمالك من أن أمدّ يدي لأتناول كوزاً» !

وهكذا، فمن العلاقة المحسوسة بين التوق لمذاق الفاكهة البريّة ومرآها المغري تغلغل موضوع الصبّار في اللوحة الفلسطينية على يد نقولا الصايغ. وما انتشر هذا الموضوع فيما بعد بين أعمال جيل الثلاثينات، لمجرد النجاح في إتقان التعبير عن المكونات الجمالية لهذه الفاكهة، بل لأن جلّ اهتمامات المصور الفلسطيني الرائد، كمعاصريه من أبناء جيله في الأقطار العربية المجاورة، تمركز حول كيفية تعريب ما استورده من أدوات ومكونات تعبيرية. وكانت الفاكهة الشعبية المحببة خير ما اختاره نقولا الصايغ وأتباعه من المصورين الفلسطينيين، لتوكيد إشارة التعريب لموضوع الطبيعة الصامتة، الذي استورد من التقليد الشائع في التصوير الغربي.

أما بعد تهويد الجزء الأكبر من البلاد فقد اكتسب موضوع الصبّار في الفن الفلسطيني، بعداً مغايراً إذ تحوّل وضعه

من فاكهة شعبية مغرية في صحن البيت الى نبات بري أثبت أنه ألد أعداء «البلدوزر» الإسرائيلية. فإن كان الصبّار الأداة التي استخدمها الروّاد في مطلع القرن لتعريب موضوعهم الفني، فقد تحوّل هذه المرّة الى رمز البقاء الفلسطيني رغم قيام الدولة العبرية في أرض الوطن. وإن كان روّاد التعريب الفني قد جاءوا من كبرى مدن فلسطين التي شهدت التلاقح الثقافي، فقد بزغت مواهب الذين تغنّوا بنبتة الصبّار من أهل الريف الفلسطيني الذين تقلّصوا الى أقلية مضطهدة في وطنهم الأم، وهم الذين صمدوا أمام حملات التهجير والإبادة المنتظمة لجميع عناصر الحياة العربية في محيطهم اليومي. ومثلما جاءت مساهمة نقولا الصايغ في لغة التعريب الفني في مطلع القرن لتتغلغل في الجيل الذي دافع عن عروبة البلاد، فقد جاءت مساهمة وليد أبو شقرا (مواليد ١٩٤٦) بعد مضي نصف قرن، لتتصدّر طليعة جيله الذي عانى مرارة الغربة على أرضه. وانطلاقاً من أعمق ثلم في الطريق التي حفرها وليد أبو شقرا، تجلّت الأعمال التي بلورها ابن عمه الأصغر عاصم أبو شقرا، لتكلل العطاء الفني الذي قدّر لأم الفحم أن تكون منبعه.

فمن خلال المعرفة الحميمة بأسرار الأرض، ذهب وليد أبو شقرا ليطلعنا على مكانة الصبّار ضمن المنظر المحلي، بحيث أشارت نبتته البرية الى الحياة والصمود في وجه الإقتلاع والموت. وما أن أخذ عاصم أبو شقرا بمواجهة موته المقبل عليه حتى بات مجاز الصبّار الذي أبدع في تصويره ابن عمّه الأكبر، يحتل مكانة مركزية فيما تبقى للفنان الشاب من حياة.

أما صبّارة عاصم أبو شقرا الذي عاش في تل أبيب كالمقتلع من جذوره، فكان لا بد أن يقتطفها من البيئة الطبيعية التي نشأ فيها، ويعود بها مع حفنة من التراب في وعاء الى بيئته المنزلية. ولم يدر الشاب أنه بالتجائه الى نقل الصبّارة من اطارها الطبيعي الى محيطه البيتي، كان قد اتخذ الخطوة الأولى في استعادة المكانة البيتية التي ارتآها للصبّار رواد التصوير الفلسطيني في مطلع القرن، وان اختلفت استعارة الرائد للصبّار عن غرض أبو شقرا له باختلاف سياق اللحظة التاريخية التي عاشها كل من المبدعين، فقد استمر الصبّار في مكانة الأداة التغييرية في لغة التعبير البصري الفلسطيني. وفيما أخذت صبّارة أبو شقرا البيتية بإنارة محيطه الشخصي، رأى ابن الريف فيها مرآة وجوده.

وفي خلوته المنزلية، عندما لم يسمح المدخول المحدود للشاب الفنان بشراء القماش الخاص بالتصوير الزيتي، هجم عاصم أبو شقرا بفرشاته وألوانه الزيتية على ما لديه من أوراق. محموماً بهاجس الغربة والموت أخذ الشاب يستمدّ طاقاته في اللوحة تلو الأخرى من مجاز الصبّار، إذ اتقد وعيه ويقينه بأن اللوحة التي تتجسّد اليوم بين يديه ستحيا بعد الأيام المعدودة التي تبقت له مثلما عاشت أجيال الصبّار الفلسطيني بعد اقتلاعه. وفي روعة هجومه المبدع فاض هيامه بالصبّار بالقدر الذي ازداد فيه وعي الفتى أنه راحل في ذروة شبابه. وجاء ما صبّه من مجاز الصبّار على شاكلة متواليات لطبيعة صامتة توهّجت بضربات فرشاة عنيفة وطلاء لوني مكثّف. ورأينا كيف سجدت صبّارة البيت بورع لسماء تخضّبت بلون الرمل والطين، وكيف صرخت من الأعماق أشواكها تستنجد بشقوق الأزرق في الهزيع، وكيف تحوّلت شقائق النعمان من حولها الى بقع من الدم المتخثّر، وكيف انقضّ الليل على جذوعها المتعانقة في القفر المعدني، وكيف أزهرت الأشواك بالنّوار تحت السقف الإسمنتي. وفي متوالياته للصبّارة التي تربّعت في وعائها الضيّق، أخذ المجاز الوطني يتحوّل الى أيقونة شخصية ناشدت الحياة بعد الموت. وبواسطة متوالياته الأيقونية هذه، كان ابن الأرض قد التقط الخيط الذي ربط بين نهمته الجامحة في التعبير وايقاع أقدم المنجزات في ميراث التصوير الفلسطيني.

ومن الجدير بالذكر أنه في الوقت الذي كان فيه عاصم أبو شقرا يدأب على بلورة أيقونته الشخصية، لم يتخل الفنان الشاب عن اطلالاته الاستكشافية على عدة مواضيع طالما استحوذت على مخيلة أسلاف له، ساهم دورهم في

تحديد مسيرة الإبداع الفلسطيني المعاصر. وتشهد التخطيطات في دفاتر رسوماته الخاصة التي أنجزها في آخر سنتين من حياته على الخيوط، التي نسجتها مخيلته بين الصبّار والرموز الأيقونوغرافية المسيحية العامة كموضوع صلب الناصري، وهبوطه عن الصليب، وموضوع انتحاب الوالدة العذراء فوق الجثمان الهامد. وإن قلّ ما التقى رسم الصبّار مع رسم الصليب على الصفحة الواحدة، فقد تتابع رسم الإشارات للموضوعين بعصبية مختزلة في صفحات متتالية، وكأن البعث الذي ارتآه في مجاز صبّارته لم يختلف عن المجاز الذي ارتآه شعراء فلسطين في آلام السيد المسيح. فإذا كان بعض الرسامين الفلسطينيين قد استوحوا صورهم من البيان في الشعر الوطني، فإن عاصم ابو شقرا اختار أن يلتقي مع شعراء فلسطين الذين استعاروا مجازهم الشعري من سيرة البعث المسيحي، متمثّلاً بمن غضوا النظر عن منشئهم الديني. سعى ابن الريف في شظايا تخطيطاته الى الصهر بين رؤيته الأيقونية للصبّار وانتمائه مع شعراء الوطن الى الأرض، التي شهدت تجربة ابن مريم واضطهاده.

أما هذه المخيّلة الإبداعية التي زواجت بين مجاز الصبّار والمواضيع الأيقونية لآلام الناصري، فلم تتجسّد في خلوة عن الأحداث العنيفة التي أخذت أنباءها تحاصر عاصم أبو شقرا في تل أبيب. فعندما كان هاجس الموت والبعث يتشكّل بين يدي الفنان الذي لم يبق منه إلا حشاشة، كانت الإنتفاضة الشعبية قد أخذت تجتاح القرى والمدن العربية المحتلة، حيث علا نحيب الأمهات اللواتي سقط ابناؤهن على التلال وأرصفة البلاد يوماً بعد يوم فيما وعد الأفق بميلاد جديد. وطاحت روح عاصم أخيراً في يوم ربيعي بمطلع نيسان تلا بأيام معدودة اليوم الذي احتفى فيه الفلسطينيون بيوم الأرض.

وهكذا، فبالقدر الذي كان لب الفاكهة الريّانة للصبّار هو الذي أغوى الأيقونوغرافي نقولا الصايغ للولوج في التصوير التشخيصي، كانت أشواك الصبّار ومجازه هي التي دعت عاصم أبو شقرا لاستكشاف الأيقونغرافية المسيحية. ومثلما أشارت اللوحة الفلسطينية قبل تهويد البلاد الى علاقة الاندماج والتآلف مع طبيعة الأرض وعطائها، فقد كشفت اللّوحة بعد التهويد عن معاناة ابن الأرض المقتلع من طبيعته. ومن خلال موضوع الطبيعة الصامتة التي جمعت بين الحلاوة في صبّارة الصايغ والعناد في صبّارة أبو شقرا، يمكننا أن نقرأ الخيط الذي تم عبره اللقاء حول ما مثل الأوجه المختلفة للصمود الفلسطيني. وبذلك تكتمل الدائرة التي ربطت بين الأيقونوغرافي الأول في مطلع القرن وباكورة المواهب الفلسطينية التي أدركها الموت قبيل نهاية القرن.

كمال بُلأطة
واشنطن

مكتبة

اختراع اسرائيل وحجب فلسطين

The Invention Of ANCIENT ISRAEL And The Silencing Of Palestinian History, Keith W. Whitelam, Routledge: London and New York 1996, 281 PP.

تعرّضت الدراسات التوراتية لنقد متزايد منذ مطلع القرن، تقريباً، حول مدى صلاحيتها لقراءة تاريخ فلسطين والشرق الأدنى القديم. وقد اكتشف الباحثون، في هذا السياق، تناقض المرويات التوراتية من زاوية الأشخاص والتواريخ والأمكنة، كما أشاروا إلى بعد المسافة الزمنية بين الأحداث وتاريخ كتابتها في عصور لاحقة، وتمكن البعض من كشف تنقيحات كثيرة داخل النص الواحد.

إلى جانب هذا وذاك، ما زالت الدراسات التوراتية عاجزة عن تحويل علم الآثار إلى حليف لحقيقتها المتخيّلة والمفترضة، حيث فشلت الفرضيات التوراتية في العثور على أدلة وبراهين أركيولوجية يعتد بها لدعم روايتها التاريخية، وربما يصدق القول أن المكتشفات الأركيولوجية كثيراً ما أسهمت في نقض المرويات التوراتية التاريخية. ولا يندر العثور في كتابات المختصين على أمثلة صريحة لأشكال مختلفة من التزييف والقراءات المغلوطة لحجب ما تنذر به الحقيقة الأركيولوجية من تبديد لحقيقة الواقعة التوراتية.

لكن هذا النقض والنقد لم يصل إلى حد تحرير التاريخ الفلسطيني نفسه من قبضة الخرافة، بما ينطوي عليه الأمر من صياغة لمفاهيم ومناهج جديدة، وإعادة تحقيب للفترات التاريخية، ودراسة موضوعية للمكتشفات الأركيولوجية، أي تأسيس علم خاص ومستقل للتاريخ الفلسطيني، كما هي الحال بالنسبة لتواريخ أقوام ومناطق أخرى من العالم.

بهذا المعنى، يكتسب كتاب كيث وايتلام «اختراع إسرائيل القديمة وإسكات التاريخ الفلسطيني» أهميته ومكانته بين الدراسات الأكاديمية المختصة في هذا المجال، ولا يبدو من قبيل المجازفة القول أن ويتلام، بما طرحه من فرضيات وما اقترحه من مقاربات منهجية، قد خلق سابقة ذات آثار بعيدة المدى على تاريخ فلسطين القديم، ومستقبل الأيديولوجيا الصهيونية التي حوّلت التأويلات التاريخية المبتسرة والمغلوطة إلى برهان على جدارة مشروعها السياسي.

يعمل ويتلام أستاذاً للدراسات الدينية في جامع ستيرلنغ. وقد سبق له نشر كتاب بعنوان «نشوء إسرائيل المبكرة من منظور تاريخي» إلى جانب عدد من الأبحاث والدراسات حول التاريخ الفلسطيني، وتاريخ الإسرائيليين القدماء. ويمكن تلخيص فرضيته الأساسية في هذا الكتاب الجديد في عبارة واحدة: إذا نظرنا إلى التاريخ الفلسطيني القديم من منظور شامل فإن التاريخ الاسرائيلي يبدو كلحظة عابرة في ذلك التاريخ. وما

حدث في الواقع كان تحويل تاريخ فلسطين إلى خلفية عابرة لتاريخ الإسرائيليين القدماء، وإقصاء المشهد التاريخي برمته عن حقل الوعي والدراسات العلمية، لتمكين الفرع من التحوّل إلى بديل للأصل.

يرى ويتلام أن ذلك الإقصاء قد حدث نتيجة لأسباب سياسية وأيديولوجية في أوروبا القرن التاسع عشر، منها ما يتصل بالمركزية الأوروبية وطريقة فهمها لتواريخ الآخرين، ومنها ما يتصل بخضوع التحليل والتحقيب التاريخيين لفكرة الدولة القومية ذات النفوذ الواسع في ذلك القرن، ومنها ما يتصل بالبحث عن جذور توراتية للحضارة الغربية، واعتبار دراسة التوراة العبرية واسطة مناسبة لفهم تبلور المسيحية وتطوّرها، ناهيك عن الدوافع السياسية الكامنة وراء كثير من الفرضيات التاريخية.

كانت نتيجة الإقصاء ظهور ما يسميه ويتلام بخطاب الدراسات التوراتية، أي ظهور شبكة من النصوص والمرجعيات التي تكوّن سلطة يصعب نقضها، وهي سلطة تسعى إلى تعزيز نفسها بشكل دائم من خلال تقديم مزيد من البراهين على صوابها، وخلق آفاق جديدة أمامها، وكبت كل محاولة للتشكيك في منهجيتها أو تأويلاتها التاريخية.

لذلك، استنفد البحث عن إسرائيل القديمة جهوداً هائلة، ومصادر مادية في الجامعات والمعاهد وأقسام علم الآثار في الولايات المتحدة وأوروبا، وإسرائيل في فترة لاحقة. فهناك كثير من المساقات التعليمية حول تاريخ وأركيولوجيا إسرائيل القديمة، في سياق دراسة التوراة العبرية من زاوية يهودية – مسيحية.

ويمكن إدراك المكانة الهامشية التي يحتلها التاريخ الفلسطيني في ببيلوغرافيا أساسية لتاريخ مملكتي يهودا وإسرائيل تضم أمهات الكتب والمراجع المرموقة، فمن بين ٦٥ كتاباً صدرت ما بين القرن الثامن عشر وأواخر هذا القرن يمكن العثور على كتابين فقط يعالجان تاريخ سوريا وفلسطين.

إلى جانب ذلك، تجري دراسة المرويات والتواريخ التوراتية في أقسام الديانة واللاهوت في المعاهد والمؤسسات العلمية والأكاديمية، وبالتالي لا يجد الطلاب والباحثون في أقسام الدراسات التاريخية مساقات تعليمية، أو تأهيلاً خاصاً يمكنهم من دراسة التاريخ التوراتي أو الفلسطيني عموماً.

وتدلّ بداية ظهور ما يعرف بالأركيولوجيا السورية – الفلسطينية في بعض أقسام التاريخ وعلم الآثار في الجامعات على إدراك لضرورة الفصل بين الأركيولوجيا التوراتية وأركيولوجيا فلسطين وسوريا. ورغم ذلك، لا يمكن القول أن تلك المحاولات كافية في حد ذاتها لتحويل تاريخ فلسطين إلى مساق دراسي مستقل.

فهناك فترة تمتد من القرن الثالث عشر قبل الميلاد حتى القرن الثاني بعد الميلاد، أي الفترة من عصر البرونز المتأخر حتى العهد الروماني في فلسطين، تخضع بالكامل لهيمنة خطاب الدراسات التوراتية، حيث يتم تعتيم ما قبلها وما بعدها لمصلحة دراسة ظهور وتأسيس اليهودية وممالكها في فلسطين حتى فترة تدمير الهيكل. ولا يظهر التاريخ الاقتصادي والثقافي والسياسي للفلسطينيين قبل هذه الفترة وبعدها، وخلالها أيضا، بل يدخل في باب المستثنى والمسكوت عنه.

ورغم أن المكتشفات الأثرية والمعطيات الأنثروبولوجية تدل على ذلك الوجود، وتمكّن الباحثين من استخدام المادة المتوفرة في إعادة إنتاج تاريخ أقرب إلى الحقيقة والواقع، إلا أن خطاب الدراسات التوراتية،

بما يفرضه من منهجية خاصة في تناول مختلف الحقب التاريخية، وبما يستخدم من سلطة تبعد الباحثين عن تأويلات مضادة، ينجح في طمس الدلالات التاريخية لتلك المكتشفات، أو يعمل على تفسيرها بطريقة مغلوطة في أغلب الأحيان.

وقد وضع ويتلام نصب عينيه، في بداية الأمر، كتابة تاريخ لفلسطين، يقع في مجلدين يعالجان الحقائق المادية والأيديولوجيات وديانات المنطقة، في محاولة لكشف المكانة الهامشية التي يحتلها التاريخ التوراتي في السياق العريض والممتد لتاريخ المنطقة، لكن الحجم الهائل للمادة المتوفرة، وسطوة خطاب الدراسات التوراتية، وصعوبة القيام بأمر كهذا من جانب باحث فرد، ناهيك عن عدم توفّر المناهج المناسبة، فرضت عليه الاكتفاء بتكريس كتابه لنقد ذلك الخطاب، كمحاولة تمهيدية تتيح لعدد آخر من الباحثين مواصلة البحث في هذا المجال.

يستند النقد إلى جملة من المقاربات النظرية تتمثل في كيفية نشوء الخطاب، وتحليل العوامل السياسية والأيديولوجية والاقتصادية لظهوره في أوروبا القرن التاسع عشر. ويمثل بهذا المعنى استكمالاً لنقد المركزية الأوروبية الذي مارسه إدوارد سعيد في كتابيه «الاستشراق» و «الثقافة والإمبريالية». ويمكن العثور على النفوذ الواسع لكتابي سعيد في المقاربات النظرية لويتلام.

ويتمثل النقد، من ناحية أخرى، في ضرورة استعادة التواريخ المقصاة والمستثناة كمحاولة لتحرير تواريخ شعوب المستعمرات السابقة والحالية من التواريخ التي أنتجها المركز الكولونيالي، ونجح في تحويلها إلى تواريخ معترف بها من جانب الشعوب المستعمرة نفسها، التي أصبحت تتبنى طريقة التحقيب الغربية في وصف تاريخها، وتقبل بمعظم الفرضيات الغربية كحقائق لا تقبل النقض، رغم أنها وضعت لأسباب تتعلق بكيفية رؤية الغربيين للآخرين ولتواريخهم، وليس كدراسة موضوعية لتلك التواريخ.

وفي هذا السياق يشير ويتلام إلى مفارقة قيام أوروبي بما كان على الفلسطينيين القيام به، لأن تحرير تاريخهم القديم يعتبر جزءاً أساسياً من مشروعهم لبناء الهوّية. كما ينعى عليهم حقيقة تركيزهم على التاريخ الحديث في القرن الحالي والماضي على أبعد تقدير، وإهمالهم لتاريخ فلسطين القديم، مما يتيح لكل منتجي خطاب الدراسات التوراتية إمكانية التصرف بحرية مطلقة في حقل لا ينافسهم فيه وعليه أحد. ولا يقترح في هذا الصدد صياغة تاريخ جديد، على غرار المدارس التاريخية الشائعة، بل العمل على استعادة التاريخ القائم فعلا وتحريره مما يعرقل ظهوره.

فكما كان «الشرق» في خطاب الإستشراق الأوروبي صياغة لغوية وأيديولوجية لما ينبغي للشرق أن يكون عليه، وليس لما هو عليه في الواقع، يمكن القول أن تاريخ إسرائيل المخترع في حقل الدراسات التوراتية كان وما زال صياغة لغوية وأيديولوجية لما كان ينبغي ان تكون الممالك اليهودية عليه، وليس لما كانت عليه في الواقع. وإذا كان الشرق المتخيل وسيلة الكولونيالية الأوروبية لتبرير الغزو ورسالة الرجل الأبيض التمدينية، فإن إسرائيل الدراسات التوراتية القديمة كانت وما زالت مصدر شرعية تاريخية للأيديولوجيا الصهيونية، ودليل استمرارية زمنية

وعقارية للدولانية اليهودية في فلسطين.

لكن الخلاف على الماضي، كما يعترف ويتلام، يمثل خلافاً على الحاضر أيضا. وفي كل بحث عن حقيقة بعينها في فترة سابقة ما يدل على تكريس لحقيقة ما في لحظة راهنة. لذلك لم تكن عيون منتجي خطاب الدراسات التوراتية مركزة على الماضي لأسباب موضوعية ومجردة، بل كانت مركزة على حاضر يبحث في الماضي عما يؤكد صدق دعوته ودعواه. حتى التوراة العبرية، كما يرى ويتلام، لم تكن معينة بوصف الحقيقة التاريخية أو الماضي، بقدر حرصها على حاضر تريد تزويد القاطنين فيه بعلامات أيديولوجية عن الذات وأشكال رؤيتها.

أخيراً، يصعب الإفلات من ملاحظة ويتلام عن قيام أوروبي، بما ينبغي للفلسطينيين القيام به لاستعادة تاريخهم وتمكينه من النطق. وإذا كان في اقتراحه بأن هذا الأمر لن يصبح ممكناً إلا بدراسة تاريخ فلسطين القديم في المعاهد والمؤسسات الأكاديمية الأوروبية بشكل مستقل وليس كجزء من حقل الدراسات التوراتية، ما يخص الثقافة الأوروبية نفسها، فإن في تأسيس أقسام خاصة بتاريخ فلسطين القديم في المؤسسات الأكاديمية الفلسطينية والعربية ما يمكن الفلسطينيين والعرب من استعادة روايتهم عن تاريخ يعترف الآخرون بما لحق به من تشويه وحجب عن العيون.

فالمشكلة هي الحاضر، ولا حاضر دون رواية تاريخية تؤكد امتداده في الزمان والمكان. ولا ينبغي النظر إلى الحق والحقيقة كمسلّمات لا تقبل النقض، بل كحقل لصراع بين روايات متناقضة لا تحتكم، للأسف، إلى العدل، بقدر احتكامها إلى سلطة وتقنيات خطاب يؤكدها بقدر ما يضعف من طاقة خصومها على السجال. وقد أصاب روايتنا عن أنفسنا من الضعف ما لا يستحق التجاهل أو السكوت.

حسن خضر
رام الله

جيرار جينيت:«خطاب الحكاية»، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلبي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

– ١ –

حين يتحدث أرسطو عن المحاكاة ودرجاتها، يشير إلى أن «الشاعر قد يتقمص شخصاً آخر كما يفعل هوميروس، وقد يظل هو هو لا يتغير». وفي الحالين كليهما، «فالقصة [أو الحكاية] ليست واحدة – كما يظن قوم – إذا كانت تدور حول شخصٍ واحد. فإنّ الواحد تقع له أمور كثيرة بلا نهاية، ولا يُعَد شيء منها واحداً ...». وتبعاً لمبدأ الوحدة، «يجب أن تعتمد هذه القصة على الحركة والفعل، كما في التراجيديات، وأن تدور حول فعل واحد تام، مكتمل، له أول ووسط وآخر، حتى تكون كالحيوان الواحد التام فتحدثُ اللذة الخاصة بها»[1].

مثل هذه المقولات الأرسطية عن «المحاكاة» و«الوحدة»، وغيرها كثير من مقولات المتأخرين من الفلاسفة والنقاد، تنسرب في كتاب (خطاب الحكاية) لجينيت، أو لنقل الخطاب السردي Narrative Discourse – عنوانَ ترجمته إلى الإنجليزية – في محاولة لإقامة تحليل بنيوي متماسك لنص رواية مارسيل

بروست «بحثاً عن الزمن الضائع»، وقراءة مختلف «مستويات العمل التراجيدي وأجزائه»، إذا ما تمثّلنا لغة أرسطو. ففي الوقت الذي تقاطع فيه النقد العربي مع نظيره الغربي في الستينات من هذا القرن تعرّف الأول - ابتداءً - على البنيوية، فعمل على اقتراض فرضياتها النظرية وأنساقها المفاهيمية، وما أسست له من طرائق مغايرة لقراءة النصوص الأدبية. ثم، مع توالي العقود اللاحقة للستينات وتقافز حركة الترجمة إلى العربية، تُرجمت دراستان لجينيت أولاهما «مدخل لجامع النص»، وثانيتهما مقالة حول «حدود السرد»، فضلاً عن ترجمة جزء من الكتاب الذي نحن بصدد قراءته عن «المنظور السردي» ضمن كتاب «نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير»[٢]، فتعرّف القارئ العربي، للمرة الأولى، اسم جينيت، عبر هذه الترجمات.

- ٢ -

وقد يكون مهمّاً أن نشير، هنا، إلى ارتباط اسم جينيت، في وعي الناقد العربي بنظرية خاصة في تحليل السرد، على الرغم من تأخر ترجمته كثيراً؛ إذ يمثّل هذا الكتاب تطوراً نوعياً في سياق اشتغاله بالبلاغة والسرد، منذ كتابه الضخم "Figures III" ذي الأجزاء الثلاثة التي يمثل كتاب «خطاب الحكاية» جمعاً بين متفرقاتٍ منها.

ولعل دراسات السرد تتقاطع، عبر وعي جينيت، مع علوم البلاغة والشعريات ودراسات الشكليين الروس والبنيويين؛ وكلها دراسات - أو علوم - تكاد تؤسس لقراءات نقدية مختلفة، حيث تهدف إلى «إعادة تنشيط المعنى داخل الشكل»، على حد قول جيزيل فالانسي[٣]؛ إذ يتساءل جينيت - في هذا السياق - حول تاريخانية النقد وتصنيفاته، من منطلق تمييزه بين علم البلاغة والشعرية، طارحاً سؤالاً من قبيل «ما النقد الذي يتوافق حقاً مع العصر؟»، في الوقت نفسه الذي يدعو فيه إلى إنصاف الشكلية الروسية أمام تشويهات مشنّعيها أو رافضيها.

- ٣ -

يعتمد جينيت قراءات معمّقة لكل من دي سوسير، وبروب، وياكوبسون، وبنفنيست، وجريماس، وغيرهم. كما يتواصل، بصفة خاصة، مع دراستي كل من رولان بارت وتزفيتان تودوروف. ففي مقاله حول «التحليل البنيوي للسرد»، نجد بارت مهتماً بالسرد من حيث هو لغة، وكذلك من حيث هو نظام، فضلاً عن انشغاله بالأفعال والوظائف. إنه ينظر إلى السرد بوصفه «بنية». في حين أن تودوروف يسعى، في مقاله عن «مقولات السرد الأدبي» الذي نُشر، فيما بعد ضمن كتابه «الأدب والدلالة»، إلى صوغ نظرية مكتملة تتعامل مع النصوص السردية؛ إذ يتعرض لرواية «لاكلو» «العلاقات الخطيرة» مفرقاً بدقة بين مظهرين للسرد، سواء من حيث هو قصة Story، أو بوصفه خطاباً Discourse.

- ٤ -

على الرغم من انبثاق نظريات السرد المختلفة من جهود كثيرين من المشتغلين بالنقد النصّي، وبخاصة البنيويون، فإنها قد نحت منحيين متمايزين، تبعاً لاختلاف الموضوع؛ أحدهما هو «الاتجاه السيميوطيقي»، والآخر هو «السرديات». وكلا الاتجاهين ظهر في أواسط الستينات، كما يشير سعيد يقطين[٤]. ويمثّل الاتجاه الأول منهما جريماس، في الوقت الذي يحتل فيه جينيت رأس الاتجاه الثاني.

إن أولهما يتعامل مع السرد بوصفه موضوعاً، محتوى، بينما ينظر إليه الثاني من حيث هو شكل، خطاب أو تعبير. فإذا ما كان السيميوطيقيون يعتنون

بالقصة أو «الفابولا» Fable [المتن الحكائي]، فإن السرديين يفكرون في الخطاب أو الـ "Sujet" [المبنى الحكائي]. إن العنصر الجوهري لدى السرديين، وجينيت في مقدمتهم، هو «السردية» Narrativity، أو لنقل الأدبية، بوجه عام، كما أعلن عنها ياكوبسون. وهي خاصّة توجد في الصيغة (أو الشكل) وليس المحتوى. ولذا، فما يهمّهم هو ذلك العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي الذي تتعدد أشكاله بتعدد مدلولاته.

- ٥ -

مثلما فعل تودوروف مع لاكلو، يتوجه جينيت نحو رواية بروست «بحثاً عن الزمن الضائع» مختبراً نظريته السردية، من ناحية، ومثبتاً أن المحللّ السردي الجدير بالثقة - بتعبير واين بوث - هو ذلك الذي يختبر منهجه وأدواته الإجرائية مع نص سردي بعينه، وذي قيمة من ناحية ثانية، ونافياً - كذلك، من ناحية ثالثة - ما شكّك فيه بعض المشكّكين الذين يدّعون أن التحليل البنيوي لا يلائم إلا أبسط الحكايات، كالحكايات الشعبية مثلاً[٥].

لنتأمل - بداية - عنوان الكتاب «خطاب الحكاية» ذا الدوال الثلاثة: «خطاب»، «حكاية»، «خطاب الحكاية». إن مفهوم «الخطاب» يشير، من ناحية، إلى الطريقة التي تتشكل بها الجمل مكونةً نظاماً متتابعاً تسهم به في نسق كليّ، على نحو تشكّل به نصّاً مفرداً، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكّل خطاباً أوسع يحوي عدداً من النصوص تتجاوز النص المفرد[٦]. إنه انتظام الجُمَل والفقرات والمشاهد بطريقة ما.

وكما أن السرد ينهض على قصة أو مادة حكائية، فإنّ له خطاباً أو تعبيراً لغوياً يتجسّد فيه، أو «حكاية» بالمعنى الذي يستخدمه مترجمو الكتاب.

فإذا ما انتقلنا من هذا المفهوم الضيّق للخطاب إلى مفهومه الأرحب، حيث اتّساع شبكة التواصل بين المرسِل والمستقبِل، فإننا حينئذ سنكون بإزاء تحوّل أساسي من مركزية «اللغة»، حيث النسق المغلقُ، إلى مركزية «الخطاب» حيث النسق المفتوح الذي يعني إدخال ذوات ناطقة في الاعتبار (مخاطِب، مخاطَب). وهنا، قد يُستدعى مفهوم «تحليل الخطاب»، ذلك الذي قد يُشار به إلى مجالات يتزايد اتساعها من الدراسات البينية أو عَبر التخصّصية التي تصل علوم اللغة بالاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ. كما تصل علوم الإعلام والاتصال بالدراسات الثقافية والسياسية والأدبية، وبالعلوم الطبيعية الخالصة، إلى آخر ذلك من مجالات معرفية متنوعة. (٧)

٥-١

يحاول جينيت، في هذا الكتاب، تأصيل نظرية في الخطاب السردي تتناول أبرز المشكلات التي تواجه المحلّلين السرديين. ولذا، يتعرّض الكتاب للمقولات الأساسية الثلاث التي توقف عندها تودوروف (الزمن - الجهة أو المظهر - الصيغة أو النمط). لكن جينيت سوف يختلف معه - مبدئياً - فيما يتعلّق بالمقولتين الأخريين، فضلاً عن توسيعه مفهوم الأولى. والكتاب يقع في تصدير وخمسة فصول وخاتمة.

ففي التصدير الذي قدّمه جوناثان كولر نجد احتفاءً بالكتاب كبيراً، إذ هو - من منظور كوكر - «لا يُقدّر بثمن؛ لأنه يسدّ الحاجة إلى نظرية منظمة في الحكاية» (ص٢٣)، فضلاً عن أنّ كلّ قارىء له سوف يصبح «محلّلاً للمتخيّل أكثر حدّة ذهنٍ ودقّة ملاحظةٍ من ذي قبل».

أما الفصول الثلاثة الأوّل (الترتيب أو النظام Order، والمدّة Duration، والتواتر أو التردّد Frequency) فتصبّ في مقولة الزمن، تلك المقولة الأولى - أيضاً - لدى تودوروف. فمفهوم «الترتيب»

يحيل إلى علاقة زمن القصة بزمن الخطاب (أو الحكاية)، أو «زمن المدلول وزمن الدال» (ص٤٥). ولذا، فإن جينيت يقف إزاء مفاهيم كالاسترجاع والاستباق وأنماط كلٍّ منهما. بينما «المدّة» تتّصل بوجهٍ آخر من أوجه علاقة القصة بالخطاب، ألا وهو تلك المدة الزمنية التي يستغرقها المقطع السردي، وهو مفهوم أقرب إلى السرعة؛ أعني العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (ص١٠٢). وتبعاً لعلاقة مدة القصة بطول الخطاب، فإن هناك أشكالاً أربعة هي: «الوقفة»، و«المشهد»، و«المجمل»، و«الحذف». أمّا «التواتر» فيتعلق بالوجه الثالث من أوجه علاقة القصة بالخطاب؛ أي علاقة التكرار أو التردّد، إذ ليس لحدث من الأحداث أن يقع مرةً واحدة فحسب، بل يمكنه أيضاً أن يقع مرةً أخرى (ص ١٢٩). ولذا، فهناك احتمالات أربعة لسرد قصة واحدة أو حدث واحد (ص١٣٠-١٣١).

أما الفصلان الرابع والخامس فيتعلقان بكل من «الصيغة» mode و«الصوت» Voice، على الترتيب، وكلاهما وجهان من أوجه السرد. ففي الوقت الذي يستخدم فيه تودوروف مفهوم الجهة أو المظهر بمعنى «الطريقة التي يدرك بها الراوي القصة»، ويشير بالصيغة أو النمط إلى «نمط الخطاب الذي يستخدمه الراوي» (ص٤٠-٤١)، فإن جينيت يربط بين الصيغة وما يتعلق بأنماط التمثيل السردي وأشكاله ودرجاته، أو لنقل ما يتعلق بمفهوم «التبئير» Focalization. أما ما يتصل بالكيفية التي يبدو - أو يتجلّى - بها السرد نفسه؛ أي المقام السردي ومعه محركاه: الراوي ومتلقّيه الواقعي أو الضمني - فإنه يسميه «الصوت».

والحقّ أنّه لا يمكن الفصل بين هذين المفهومين (الصيغة والصوت)، فكلاهما وجها عملة واحدة هي السرد: يتّصل أوّلهما بمبحث الرؤية أو الإدراك (وجهة النظر أو المنظور)، في حين يختصّ ثانيهما بمبحث الكلام أو النطق. ومفهوم الصوت، هنا، مغاير تماماً لمدلوله عند باختين الذي يدفع به إلى مظهره الأيديولوجي الخالص.

٥-٢

لعلّ الإنجاز المهم لمشروع جينيت، في كتابه هذا، يكمن في تعامله العريض مع مفهوم «وجهة النظر»، مفرّقاً بحساسية بالغة بين الصيغة والصوت، أو «مَنْ يَرى» و«مَنْ يتكلم»؛ أي بين السؤال عن: مَنْ الشخصية التي توجّه وجهة نظرها المنظور السردي؟ والسؤال المختلف عنه كلية: مَنْ الراوي؟ فأوّلهما سؤال عن التبئير ودرجته، أمّا ثانيهما فهو سؤال عن الصوت، عن «المتكلم في الرواية» إذا استعنّا بمصطلح باختين.

حول هذين المفهومين المركزيين (الصيغة/ الصوت)، بخاصة، سوف تنشأ حلقة من النقاشات تتصاعد بنظريّات السرد لتتجاوز «السرديّات» كثيراً من مفاهيم جينيت، وإن كانت تقوم عليها أساساً، إلى مفاهيم أخرى شتّى لدى كلّ من شلوميت، وميِّك بال، وبيير ڤيتو، وجان إيرمان، وساندرو بيريوزي... إلخ.

وفي الخاتمة، يذكّرنا جينيت بمبدأ التراكم المعرفي؛ إذ نراه واعياً، بل ومطالباً، بضرورة تطوير هذه «الترسانة» من المفاهيم - على حدّ قوله - بعد مرور بضع سنوات؛ وهو الأمر الذي تحقّق جزء كبير منه مع بعض الأسماء التي ذكرناها، فضلاً عن تطوير جينيت نفسه بعض مفاهيم هذا الكتاب - فيما بعد - في كتابه اللاحق «خطاب الحكاية الجديد». لكن جينيت يبدو، هنا، أكثر انزعاجاً بصدد تطبيق مثل هذه المقولات على رواية بروست، فيطالب بقدرٍ من المرونة عند التعامل مع النصوص (ص٢٧٩-٢٨٠). إنّ هذه الترسانة من المفاهيم تشبه، كما يقول، قوانين «عرفية واختيارية تماماً، ولا ينبغي تجميدها في معيار» (ص٢٨٣).

-٦

على الرغم من المزالق التي قد يسقط بداخلها النقد

النصّي، أو البنيوي؛ إذ يغفل التاريخي والأيديولوجي، أو يتجاهل سؤال «المرجعية»، فإن جينيت يؤسّس بكتابه هذا اتّجاهاً نصيّاً متميّزاً، ضمن الاتجاهات الكثيرة المشتغل أصحابها بالسرد. لكن، لنتساءل - هنا - حول المفهوم المركزي لهذا الإنجاز، وأظنّه مفهوم «الخطاب»، ذلك الذي قد اكتسب مدلولات عدة تبعاً لاتجاهات مستخدميه. إنه مفهوم يكاد يومىء إلى مبدأ «الوحدة» الأرسطي الذي افتتحنا به هذه القراءة؛ فكلاهما يشير إلى النسق أو النظام.

لكن مفهوم الخطاب، بمعناه الخاص، في هذا السياق، يحيل إلى الجملة، أو لنقل نحو الجملة السردية، وإمكان تحليلها من حيث الفعل (السرد)، والفاعل (السارد)، والمفعول له (المسرود له)، والمفعول فيه (السياق - مقام السرد).

إنّ جينيت يعيد النظر في المقولات الثلاث السابقة (الزمن، الجهة، الصيغة)، فيوسع من أفق أولاها، ليُدخل زمن القراءة وزمن الكتابة، بوصفهما محددين أساسيين لتحليل زمن الخطاب، في الوقت نفسه الذي يحلّ فيه مشكل «الرؤية» في النظريّة السرديّة. فعلى الرغم من أنّه يفيد من كل من تودوروف ومن قبله جان بويون حول مفهوم «الرؤية» ودرجاته، فإنّه يعتمد مصطلح «البؤرة» لدى كل من بروكس ووارين ليصوغ مفهومه الخاص عن «التبئير» حتى يمكنه تجنب المدلولات البصرية المفرطة لمصطلحات «رؤية» و«حقل» و«وجهة نظر»، على حدّ قوله (ص ٢٠١).

واعتماداً على تصنيف تودوروف الثلاثي لدرجات الرؤية (رؤية من الخلف، رؤية - مع، رؤية من الخارج)، فإنّه يصوغ درجات التبئير أو أشكاله (اللاتبئير أو التبئير الصغرى، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي) التي يُشار بها إلى أن خطاب السرد قد يتضمن بؤرة ما تتحرك منها أو حولها الأحداث، ربّما تقع بالداخل، أو الخارج، وكثيراً ما تنعدم البؤرة، فيكون الخطاب - عندئذٍ - غير مبأر، إذ الراوي، ساعتها، يكون كلّي المعرفة، يتجاوز الزمان ولا يحويه مكان.

أما مفهوم «الصيغة»، فيتضمن مصطلحين جزئيين أحدهما هو صيغة الفعل mode [ومعها المسافة]، والآخر هو وجهة النظر أو المنظور. وكلاهما يرتبط بمبحث الرؤية السردية. في حين أن الصوت يتّصل بالرّاوي وبالضّمير/ السارد، أو لنقل «علاقة المنطوق بذات النطق»؛ إذ ليست الذات هنا هي من يفعل الفعل أو يقوم به فحسب، بل هي أيضاً مَنْ ينقله (وقد يكون ذلك الشخص أو غيره) (ص٤٢). وفوق ذلك، تمثّل هذه الذات كل أولئك الذين يساهمون في هذا النشاط السردي؛ أي المقام السردي بوجه عام، ذلك الذي يصفه «برنس» بأنه «السياق المكاني - الزماني لذلك الفعل، متضمّناً معه الراوي والمروي له»(٨).

٦ - ١

انطلاقاً من مقولة جينيت حول التبئير، تبدأ المداخلات التي توسع من دائرة الدراسات المهتمة بالسرد، أو بخطاب السرد. فـ «شلوميت»، مثلاً، تستعيد تفرقة «ميّك بال» بين فاعل التبئير ومفعوله التي ردّت بها على جينيت؛ إذ السرود - كما تقول شلوميت عن «بال» - لا تُبأّر فقط بواسطة شخص ما، لكنها أيضاً تبئّر على شخصٍ أو شيءٍ ما. فالمبئِّر (أو فاعل التبئير focalizer) هو ذلك الوكيل الذي يوجّه فهمُهُ حركة التقديم السردي، في حين أن المبأّر (أو مفعول التبئير focalized هو ما يدركه المبئِّر، أو ما يقع عليه تركيز الخطاب. كما تشير شلوميت إلى أن الصيغة والصوت قد يلتقيان، حين يتزامن «من يرى» و«من يتكلّم»، فيصبحان شخصاً واحداً، هو ما تسمّيه «وكيل السرد»(٩).

من هنا، تكثر المداخلات حول مفهوم التبئير؛ بوصفه واحداً من أهم المفاهيم السردية، كثرةً لافتةً للنظر ومتشعبةً شُعَباً شتّى...

■

أظنّ أنّ اعتماد جينيت مرجعية راسخة في النقد البنيوي هو ما جعله يعلن، عن أنّ قاطرة النقد ينبغي لها أن تقود مركبة النظرية، لا العكس. ولذا، «فالتوجّه [لديه] من الخاص إلى العام؛ أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية «بحثاً عن الزمن الضائع» إلى عناصره المألوفة كثيراً» (ص٣٤-٣٥). ومن ثم، فله الحق في أن يشير إلى أنه إذ يبحث عن الخصوصي يجد الكوني، وإذ يريد أن يجعل النظرية في خدمة النقد يجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم منه.

وهنا، أتساءل: أين تسير بنا مركبة النقد الأدبي المعاصر، مع نهايات هذا القرن؟ وأين نحن - النقّاد العرب، أو نقّاد العالم الثالث - من هذا السياق؟

شحات محمد عبد المجيد

القاهرة

الهوامش:

(١) كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، من السرياني الى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ص: ٣٤، ٦٢. ١٣٠.

(٢) أنظر: نظرية السرد، من وجهة النظر الى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.

(٣) مدخل الى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، عدد ٢٢١، مايو - ١٩٩٧، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ص٢٣٣.

(٤) سعيد يقطين، نظريات السرد وموضوعها، في المصطلح السردي، مجلة «نزوى»، عُمان، العدد التاسع، يناير - ١٩٩٧، ص٦١.

(٥) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص٥٤. وسوف نحيل اليه في المتن بعد ذلك.

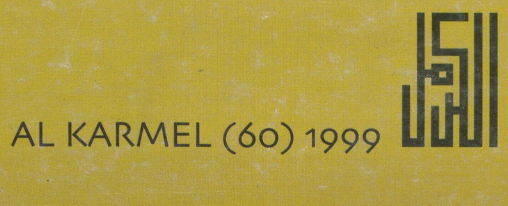
(٦) أنظر كلاً من: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة، عدد (١)، ١٩٩٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص١٨٦.

- إديث كريزويل، عصر البنيوية، آفاق الترجمة، عدد ١٧، أغسطس ١٩٩٦، ص ص: ٣٧٩ - ٣٨٠.

(٧) جابر عصفور، آفاق العصر، مهرجان القراءة للجميع - ١٩٩٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص ٤٥. ٧٢.

(8) Gerald prince; Adictionary of Narratology, university of Nebraska press, 1987, p.57.

(9) Shlomith Rimmon - Kenan, Narrative fiction: Contemporary poetics, General Editor: Terence Hawkes, Metheuen, London and New York, 1983, P P. 71 - 72.


AL KARMEL (60) 1999